

TAMPEREEN YLIOPISTO

Noora Laaksonen

‘Todellisuus on aina kiinnostavampi kuin teatteri.’

Suomalaisen dokumenttiteatterin piirteitä sekä yhtäläisyyksiä journalismiin
2010-luvulla

Tiedotusopin pro gradu -tutkielma

Huhtikuu 2015

TAMPEREEN YLIOPISTO

Viestinnän, median ja teatterin yksikkö

LAAKSONEN, NOORA: 'Todellisuus on aina kiinnostavampi kuin teatteri.' Suomalaisen dokumenttiteatterin piirteitä sekä yhtäläisyyksiä journalismiin 2010-luvulla.

Pro gradu -tutkielma, 155 sivua + 3 liites.

Tiedotusoppi

Huhtikuu 2015

Journalisteilla ja teatterintekijöillä on tietoja ja tarinoita jaettavaksi sekä ammatillinen intohimo että yhteiskunnallinen velvollisuus tarjota kansalle tunteita, tietoa, elämyksiä ja mielipiteitä. Teatteri ja journalismi eivät ole menettäneet perustehtäviään ja ihanteitaan, mutta ne ovat ajan myötä kehittäneet ilmaisumuotojaan, rakenteitaan ja keinojaan. Yksi tämän ajan ilmiö teatterikentässä on niin sanottu dokumenttiteatteri. Tämän laadullisen tutkimuksen tehtävänä on luoda kuvaa suomalaisesta dokumenttiteatterista ja pohtia, mitä yhteistä sillä on journalismin kanssa.

Tutkin työssäni, miten dokumenttiteatterin tekijät kuvailevat työtään ja muun muassa millaisia merkityksiä ja motiiveja siihen liittyy. Primääriaineistona ovat kolmen ohjaajan ja kolmen käsikirjoittaja-dramaturgin teemahaastattelut, joihin olen tehnyt sisällönanalyysin. Aineisto on kerätty keväällä 2014.

Teoreettisen viitekehyksen muodostavat dokumenttiteatterin ja yhteiskunnallisen teatterin aiempi tutkimus sekä teoriat journalismin tehtävistä ja ihanteista. Päästäkseni kiinni ilmiön mahdollisiin taustavaikuttajiin ja merkitykseen olen myös tutkinut, mitä niin teatterin kuin journalisminkin kentällä instituution nykytilanteesta ajatellaan ja mitkä ovat alojen viimeaikaisimpia suuntauksia.

Tulosten perusteella suomalainen dokumenttiteatteri näyttäytyy kantaa ottavana ja poliittisena teatterina, jonka dramaturgia ja estetiikka ovat lähempänä eepistä teatteria kuin aristoteelista, draamallista teatteria. Tekijät keräävät aineistoa kuin journalistit tai antropologit, mutta esille panossa he hyödyntävät fiktion ja teatterin keinoja. Dokumenttiteatteri yhdistää kolme todellisuustasoa: tarinan, reaaliaikaisen ja tarinan viittaaman normaalitodellisuuden. Laji vaatii tekijöiltään selviä pelisääntöjä ja ammattitaitoa tunnistaa uskottavuuden ja rehellisyyden sekä virheellisuuden ja manipuloinnin välinen raja. Dokumenttiteatteri pyrkii tekemään abstraktista tai vaikeasti hahmotettavasta asiasta inhimillisempää, ymmärrettävämpää ja näkyvää.

Journalismin kanssa yhteistä on ennen kaikkea kiinnostus yhteiskunnallisiin epäkohtiin, moniäänisyyteen pyrkiminen ja ihmisten puhuttelu aktiivikansalaisina. Molemmat haluavat katsojan osallistuvan yhteiskunnalliseen keskusteluun ja kyseenalaistavan aiempia tietojaan ja mielipiteitään. Vakava tavoite ja kova tieto pyritään kuitenkin paketoimaan mahdollisimman kiinnostavasti.

Tulokset laajentavat teatteritutkimuksen ja mediatutkimuksen kenttää ja ovat hyödynnettävissä esimerkiksi alojen välisissä yhteisprojekteissa ja uusien teosten, juttujen ja konseptien suunnittelussa.

Asiasanat: teatteri, dokumenttiteatteri, journalismi, yhteiskunnallisuus, fakta, fiktio, todellisuus, haastattelu

Sisällysluettelo

| | | |
|-------|--|----|
| 1. | JOHDANTO | 1 |
| 1.1 | Tutkimuksen perustelu ja lähtökohdat | 1 |
| 1.2 | Tutkimuskysymykset ja työn rakenne | 4 |
| 2. | TEATTERISTA | 6 |
| 2.1 | Teatterin yhteiskunnallinen ja muuttuva olemus | 6 |
| 2.1.1 | Teatterin tehtävä | 6 |
| 2.1.2 | Nykyteatteri ja pyrkimys kohti todellisuutta | 9 |
| 2.1.3 | Suomalaisen teatterikentän itsekritiikki | 13 |
| 2.2 | Dokumenttiteatterin juuret | 17 |
| 2.2.1 | Mitä on dokumenttiteatteri? | 17 |
| 2.2.2 | Dokumenttiteatterin kehitysvaiheita ja yhteiskunnallinen teatteri | 21 |
| 2.2.3 | Dokumenttiteatterin tehtävä | 27 |
| 2.2.4 | Dokumenttiteatteri mediakritiikkinä | 30 |
| 3. | JOURNALISMISTA | 34 |
| 3.1 | Median itsekritiikki ja alan muutos | 34 |
| 3.2 | Journalismin yhteiskunnalliset tehtävät teoriassa | 37 |
| 3.2.1 | Yleisöä kuunnellen, osallistaen ja yhdistäen? | 38 |
| 3.2.2 | Viihteellä, tunteella ja ripauksella tietoa? | 40 |
| 3.2.3 | Vallan vahtimista | 43 |
| 3.2.4 | Tiedonvälitystä paineen alla | 46 |
| 3.3 | Journalismin ihanteet teoriassa | 48 |
| 4. | YHTEENVETO JA FAKTAN JA FIKTION VERTAILUA | 52 |
| 4.1 | Media teatterissa, teatteri mediassa | 53 |
| 4.2 | Eettisiä ohjeita faktan ja fiktion käsittelijälle | 56 |
| 5. | AINEISTO JA MENETELMÄT | 58 |
| 5.1 | Tekijöiden esittely | 58 |
| 5.2 | Teemahaastattelusta sisällönanalyysiin | 59 |
| 5.3 | Aineiston puhuttelu | 61 |
| 5.4 | Metodikritiikki | 64 |
| 5.5 | Litteroinnista | 65 |
| 6. | KOLME TAPAUSTA | 67 |
| 6.1 | Case 1: Susanna Kuparinen ja Ruusu Haarla journalistisen dokumenttiteatterin edelläkävijöinä | 67 |
| 6.1.1 | Tekijöitä kiinnostavat aiheet ovat etusijalla | 68 |
| 6.1.2 | Teatterintekijät ”missiotaiteilijoina” kuin asianajojournalisteina | 71 |
| 6.1.3 | Työlästä kuin tutkiva journalismi | 73 |

| | |
|---|-----|
| 6.1.4 Moniäänistä ja kantaa ottavaa | 74 |
| 6.1.5 Fakta voidaan kertoa hausvasti ja silti uskottavasti | 79 |
| 6.2 Case 2: Saana Lavaste ja Taija Helminen pätkätyöläisten tulkkeina | 81 |
| 6.2.1 Yhteisöllinen ja etnografinen dokumenttiteatteri | 81 |
| 6.2.2 Havainnot ja löydöt määrittelevät kokonaisuuden | 83 |
| 6.2.3 Väistämättä poliittista, jossain määrin sivistyksellistä | 86 |
| 6.2.4 Teatteri on aina fiktiota, fakta lisää yhteiskunnallisuutta | 90 |
| 6.2.5 Viihdyttävää ja komediallisuutta kyseenalaistavaa | 92 |
| 6.2.6 Lähteiden ehdoilla, uutta oppien | 95 |
| 6.3 Case 3: Maria Lundström ja Sofia Aminoff ja Helsingin mielenterveyshuolto | 97 |
| 6.3.1 Todellisuuden tragedioita | 97 |
| 6.3.2 Eettisiä sääntöjä ja käytännön sovelluksia | 99 |
| 6.3.3 Oppia kantapään kautta | 100 |
| 6.3.4 Osa yhteiskunnallista velvollisuutta | 102 |
| 7. MILLAISENA SUOMALAINEN DOKUMENTTITEATTERI NÄYTTÄYTYY? | 106 |
| 7.1 Yhteiskuntakriittistä nykyteatteria | 106 |
| 7.2 Dokumenttiteatteri toden ja teatterin ongelmallisella rajalla | 111 |
| 7.3 Suomalaisen dokumenttiteatterin lajityypittelyä | 115 |
| 8. DOKUMENTTITEATTERIN JA JOURNALISMIN YHTÄLÄISYYKSIÄ | 121 |
| 8.1 Demokratian kriisi | 122 |
| 8.2 Kiinnostavuus on lähtö ja lopputavoite | 125 |
| 8.3 Eettisesti isoja kysymyksiä todellisuuden esittämisestä | 130 |
| 8.4 Subjektiivinen totuutemme | 133 |
| 8.5 Sisältö määrittelee muodon | 135 |
| 8.6 Yhteenvetoa | 136 |
| 9. POHDINTAA, YHTEENVETOA JA KRITIIKKIÄ | 139 |
| 9.1 Instituutioiden sisäiset ja ulkoiset impulssit | 139 |
| 9.2 Kritiikki | 142 |
| 9.3 Mitä vielä voisi tutkia | 144 |
| LÄHTEET | 146 |
| LIITE: Teemahaastattelurunko | 156 |

1. JOHDANTO

1.1 Tutkimuksen perustelu ja lähtökohdat

Minua on aina kiinnostanut poikkitaiteellisuus ja eri ammattialojen yhteistyöt ja rajojen ylitykset. Joitakin vuosia sitten kuulin dokumentaarisesta teatterista. Tästä teatteritaiteen alalajista on käytetty myös ainakin nimiä docudraama, tositeatteri ja totuusteatteri. Innostuin heti. Mitä teatteri dokumentoi, miten ja miksi? Voiko teatteri olla muuta kuin fiktiota? Mistä ilmiö kertoo?

Minua kiinnostaa, millaisena Keski-Euroopassa ja Yhdysvalloissa jo vuosikymmeniä vaikuttanut teatterigenre alkaa näkyä meillä. Suomessa on aina ollut poliittista ja yhteiskunnallista teatteria, myös hyvin faktoihin perustuvaa ja todellisesta elämästä kertovaa teatteria, mutta nyt 2000-luvulla se on saanut uudenlaisia muotoja. Tämä tutkimus ei kuitenkaan ole teosanalyysi vaan yritys kuvata Suomessa nousevaa teatterigenreä ja pohtia samalla dokumentin roolia ja käsittelyä.

Dokumenttiteatteri on kerännyt median ja ihmisten huomiota. Esimerkiksi Kansallisteatterissa maaliskuussa 2013 ensi-iltansa saanut dokumenttiteatterinäytelmä *Neljäs tie* esitettiin 42 kertaa suurella näyttämöllä, ja se keräsi yhteensä 17 000 katsojaa. Näyttämön täyttöaste oli 70 prosenttia. Lisäksi näytelmästä esitettiin tv-taltiointi Yle Teemalla. Kansallisteatterin Omapohja-näyttämöllä 27 kertaa esitetty näytelmä *Pysy hengissä vielä tämä päivä* (ensi-ilta 13.9.2013) keräsi puolestaan yli 2000 katsojaa, ja täyttöaste oli 95 prosenttia. (Hyvärinen, puhelu 21.5.2014.) Toisin sanoen kaikki näytökset olivat melkein loppuunmyytyjä. Näytelmä pohjautui mittavaan taustamateriaaliin mielenterveyshoidoista ja niiden keinoista. Myös Ryhmäteatteriin Susanna Kuparisen ohjaamat *Eduskunta I ja II* -näytelmät olivat lähes loppuunmyytyjä (Roisko, sähköposti 22.5.2014).

Dokumenttiteatterin suosiosta kertoo muun muassa sen näkyminen teatterifestivaaleilla, kuten Tampereen teatterikesässä, tekijöiden keräämät palkinnot sekä lehtien esityksille antamat palstatilat. Myös Tampereen Työväenmuseo Werstaalla keväällä 2014 ollut näyttely *Kuvia Nyky-Suomesta* esitti 2000-luvun suomalaisen teatterin rohkeasti perinteitä uudistavana ja todellisuussuhdetta koettelevana. Näyttelyn teksteissä yhdeksi ajankohtaiseksi ilmiöksi todettiin dokumenttiteatterin nousu. Onko dokumenttiteatteri vain uutuuden viehätystä niin tekijöiden kuin katsojienkin puolelta? Vai löytyykö dokumenttiteatterista uusi tapa synnyttää tärkeää julkista keskustelua ja lisätä teatterin yhteiskunnallista merkittävyyttä?

Aihe kiinnostaa minua myös henkilökohtaisesti. Olen ennen tiedotusopin opintoja ja journalistin töitä harjoitellut, opiskellut ja seurannut teatteria reilusti yli kymmenen vuotta. Esittävä taide ylipäänsä on kiinnostanut minua lapsesta asti ja houkutellut osallistumaan yhteen jos toiseen tapahtumaan tai kurssiin. Toisinaan taiteellinen intohimoni on rajoittunut pariin tanssi-, teatteri- tai sirkustuntiin viikossa ja erilaisissa taidetapahtumissa käymiseen pari kertaa kuussa. Toisinaan taas olen opiskellut esittäviä taiteita kahdeksan tuntia päivässä viitenä päivänä viikossa. Taitelijana minua on kiinnostanut taiteen mahdollisuus vaikuttaa yksilöön ja yhteisöön sekä rakentaa ja etsiä teoksen yhteiskunnallista sidosta tyylilajista riippumatta.

Journalistina olen eniten nauttinut pitkien tarinallisten juttujen, reportaasien ja dokumenttielokuvien tekemisestä. Kun huomasin ohjaaja-toimittaja Susanna Kuparisen dokumenttiteatteriesitykset, en tiennyt koko genren historiasta vielä mitään, mutta tiesin, että tässä yhdistyy taiteellisuus, yhteiskunnallisuus ja viestintä tavalla, joka minua innostaa. Tiesin, että tässä ilmiössä on jotain, mitä jaksan ja haluan tutkia. Suureksi onnekseni pääsin syksyllä 2013 ja keväällä 2014 itse opiskelemaan dokumenttiteatteria, ensin kurssin yliopistolla ja sitten osana ohjaaja Susanna Kuparisen ja toimittaja Jari Hanskan mentoroimaa työryhmää. Ryhmään kuului niin taitelijoita kuin journalistejakin, ja tutkimme osallistavaa sosiaaliturvaa sekä terveydenhuollon yksityistämistä. Työryhmämme dokumenttiteatterin demoesitykset olivat Ryhmäteatterissa 29. ja 30.4.2014 nimellä *Yhteiskunnalliset illamat*.

Susanna Kuparisen ryhmän konseptia ovat sekä ryhmä itse että teatterin tutkijat ja kriitikot nimittäneet ”journalistiseksi dokumenttiteatteriksi”. Myös ulkomailla puhutaan ”näyttämön journalismista” (Junttila 2010, 5).

Susanna Kuparinen on tehnyt Helsingissä yhdessä teatterintekijöiden ja -opiskelijoiden kanssa jo viisi journalistista dokumenttiteatteriesitystä, jotka ovat olleet lähes loppuunmyytyjä. Esitykset ovat käsitelleet politiikkaa, kuten päättäjien ja valtaa pitävien korruptiota, veronkiertoa ja poliittista päätöksentekoa. Yhdeltä osaa haluan tutkimuksessani selvittää, mitä muita kuin journalistisia piirteitä dokumenttiteatteriin sisältyy. Haluan selvittää, miten tekijät itse ovat päätyneet tähän teatterigenreen, mitä se heille merkitsee ja miten he sitä tekevät.

Suosioon nähden dokumenttiteatteria on tutkittu Suomessa vasta vähän. Muun muassa Janne Junttila on aiemmin kirjoittanut suomenkielisen pro gradu -tutkielman ja kirjan dokumenttiteatterista. Lisäksi ohjaaja Susanna Kuparinen on kirjoittanut tekemästään journalistisesta dokumenttiteatterista opinnäytetyön Teatterikorkeakoulussa. Aiheesta on myös

ainakin ammattikorkeakoulussa tehty opinnäytetyö ja joitakin lehtiartikkeleita. Teoreettista keskustelua teatterin ja journalismin yhtäläisyyksistä tai eroista on suomeksi vielä vähemmän.

Tutkimustehtäväni on luoda kuvaa 2010-luvun alun dokumenttiteatterista Suomessa antaen ääni sen tekijöille. Samalla aion tarkastella dokumenttiteatterin eroja ja yhtäläisyyksiä journalismiin. Tätä tutkimusta voi pitää eräänlaisena teatterin ja median vuoropuhelun tai vuorovaikutuksen tutkimisen osana. Ajattelen tätä myös yhdenlaisena esityksenä siitä, mitä teatterin ja journalismin kentällä on nyt puheenaiheena ja muutoksessa. Puran 2010-luvun suomalaista dokumenttiteatteria ja sen yhtäläisyyksiä suomalaiseen journalismiin kirjallisuuskatsauksella sekä kolmen näytelmätapauksen ohjaajien ja dramaturgien haastatteluiden kautta.

Teatterilla ja journalismilla on aikojen alusta asti ollut jotain yhteistä, esimerkiksi yleisön välttämättömyys, vaikutuksen tekeminen, vallankäyttö ja ajassa muuttuvat taloudelliset ja tekniset mahdollisuudet. Kuitenkin teatterin julkisuustila on erilainen kuin joukkoviestinten. Myös yleisöissä on eroja, mutta teatteri on yhdeltä osin mahdollinen areena julkiselle keskustelulle, sen kirjoittamiselle tai ainakin mielipiteen ilmaisulle ja kannanotoille. Teatterissa sanottua voidaan jatkaa ja jakaa myös muilla areenoilla, kuten median alustoilla. Toisaalta journalistit ovat jo lähestyneet teatteritaidetta ja draamaa narratiivisella journalismilla, ja lehdet myös kirjoittavat teatterista, jolloin puheenaiheet leviävät.

Toimittaja Tuomo Pietiläinen arvelee Tampereen yliopiston opiskelijablogissa Erkki Mervaaan haastattelussa (20.11.2013), että median ollessa laskusuhdanteessa toimittajat voisivat saada uusia mahdollisuuksia työllistyä dokumenttiteatterin kautta. Jo nyt on työllistynyt toimittajia teatteriproduktioihin.

Teatterilla ja joukkoviestinnällä on omat oppihistoriansa ja perinteensä, eivätkä ne koskaan voi korvata toisiaan. Kuitenkin uskon, että journalisteilla ja teatterintekijöillä on myös yhtäläisiä arvoja, tavoitteita, ongelmia ja mahdollisuuksia työssään. Kahden alan ja ammattikunnan mahdollinen yhteistyö näkyy nyt eräällä tapaa dokumenttiteatterissa. Dokumenttiteatteri yhdeltä osin jatkaa ja täydentää journalistien työtä samalla, kun se tekee omaa itsenäistä taidettaan. Toisinaan se käyttää mediasta tuttuja elementtejä, kuten videokuvaa ja muuta mediateknologiaa, mitä kutsutaan näyttämön intermediaalisuudeksi. Näyttämöllä voidaan nähdä myös todistajalausuntoja ja ei-ammattilaisia esiintyjä. Lisäksi teatteri tarttuu yhteiskunnan ongelmiin ja kipupisteisiin tai paikallisiin tapahtumiin ja asioihin. Junttilan mukaan (2010, 5) ”niin 1930-luvun Yhdysvalloissa kuin 2000-luvun Isossa-Britanniassa lajin keskeiset tekijät ovat olleet journalisteja”. Mediassa

julkittu puheet ja tiedot provosoivat ja inspiroivat nyt teatterintekijöitä, vaikka esityksen aihe voi tulla muualtakin.

Esiymmärrykseni aiheesta on se, että dokumenttiteatteri käyttää näytelmän tekemisessä samankaltaisia menetelmiä kuin tutkivan journalismin toimittajat. He haastattelevat, lukevat, seuraavat ja paneutuvat aiheeseensa monipuolisesti. Molemmat kertovat jotain suhteellisen ajankohtaista yhteiskunnasta ja viittaavat lähteisiin. Journalistinen tuote on kuitenkin lähtökohtaisesti oletettu tosiasiapohjaiseksi. Se perustuu tiedonvälityksen ihanteelle. Näytelmä on lähtökohtaisesti fiktiota. Teatterissa on illuusiota ja heittäytymistä rooleihin ja kuvitelmiin. Dokumenttiteatteri ymmärtääkseni on erilaista kuin klassinen draamateatteri ja dokumentaarisen aineistonsa takia toisella tapaa lähellä ympäröivää todellisuutta ja tiedonvälitystä kuin perinteinen teatteri. Uskon löytäväni aineistostani todisteita tästä dokumenttiteatterin erityisyydestä.

En tiedä, mitä odottaa vastaukseksi siihen, miksi teatterintekijät ovat alkaneet tehdä näytelmiä dokumentaarisesta materiaalista, ja se on minusta erittäin kiinnostavaa. Onko dokumenttiteatterin tekijöillä samankaltaisia ihanteita ja tavoitteita kuin journalisteilla? He myös käyttävät autenttista aineistoa toisella tapaa kuin journalistit, mutta mitä he ajattelevat faktan ja fiktion sekoittamisesta, puolueettomuudesta tai omasta roolistaan. Koska dokumenttiteatterin aiheet ja aineistot voisivat olla myös perinteisen uutisjournalismin ja tutkivan journalismin materiaalia, haluan panna haastatteluaineistot ja teatterin tutkimuksen keskustelemaan journalismin tutkimuksen ja perinteen kanssa. Uskon, että dokumenttiteatterin suosio nyt Suomessa liittyy taustalla olevaan keskusteluun teatterin ja median kriiseistä sekä toisaalta teknologisoitumiseen, medioitumiseen ja alati paisuvaan tietotulvaan ja mediasisältöjen määrään. Tutkimalla erilaisia käsityksiä ja tulkintoja dokumenttiteatterista sekä journalismista toivon lisääväni ymmärrystä siitä, mitä dokumenttiteatteri on, miksi se on nyt suosittua ja mitä eroja ja yhtäläisyyksiä sillä on journalismiin.

1.2 Tutkimuskysymykset ja työn rakenne

Tutkimuskysymykseni ovat:

1. Millaisena suomalainen dokumenttiteatteri näyttäytyy 2010-luvulla tekijöidensä kertomana?
2. Mitä yhteistä voi nähdä suomalaisella dokumenttiteatterilla ja journalismilla?

Ensimmäiseen tutkimuskysymykseen vastaan sisällönanalyysillä kolmen ohjaajan ja dramaturgin teemahaastatteluista. Olen tehnyt kaksi kierrosta aineiston purkua. Ensin olen tutkinut jokaisen kolmen dokumenttiteatterityöryhmän näytelmäntekoprosessin omalaatuisuutta ja heidän

dokumenttiteatterinsa piirteitä. Toisella kierroksella olen etsinyt yhteisiä piirteitä dokumenttiteatterille haastatteluista ja ryhmitellyt aineistoa.

Toiseen tutkimuskysymykseen vastaan vertailemalla aineistosta nousseita dokumenttiteatterin piirteitä ja tekemisen tapoja journalismin vastaaviin. Vahvoina nimittäjinä molemmille ovat lähteet ja erimuodoissa olevat todisteet. Dokumentilla tarkoitan tässä tutkimuksessa sekä kirjallisia dokumentteja ja kuvia, että tallennettuja henkilöhaastatteluita, grafiikoita ja videoita. Journalistit ja dokumenttiteatterin tekijät tarvitsevat juttuunsa erilaisia dokumentteja, aineistoa. Tämä ajatus on ollut minulle tärkeä lähtökohta. Olen jatkuvasti pohtinut, miten journalistit ja dokumenttiteatterin tekijät suhtautuvat dokumentteihinsa, miten niiden lähteisiin suhtaudutaan, miten dokumentteja käsitellään, mitä tarkoitusta varten ja mikä työhön vaikuttaa. Teoreettinen viitekehyseni koostuu laajasta kirjallisuuskatsauksesta teatterin yhteiskunnallisuudesta, murroksesta ja faktan käytöstä sekä journalismin perinteisistä ja uusista tehtävistä ja ihanteista.

Tutkimus etenee seuraavasti: Toisessa luvussa kerron teatterin yhteiskunnallisuudesta ja tämän hetkistä teatterin suuntauksista ja muutospaineista. Luvun lopussa kerron dokumenttiteatterin juurista ja suuntauksista maailmalla. Kolmannessa luvussa kirjoitan journalismin tehtävistä ja ihanteista sekä alan muutoksesta ja muutospaineista. Neljännessä luvussa vedän yhteen dokumenttiteatterin ja journalismin teoriaa sekä esittelen muun muassa, millaisia näkemyksiä todellisuuden ja fiktion sekoittumisesta ja sekoittamisesta on. Viidennessä luvussa kerron tarkemmin aineistostani sekä menetelmästäni. Kuudennessa luvussa on raaka-analyysi jokaisesta aineistooni valitsemasta dokumenttiteatteritapauksesta. Tässä luvussa annan paljon ääntä dokumenttiteatterin tekijöille ja kuvaan kolme erilaista tapaa tehdä dokumenttiteatteria. Seitsemännessä luvussa kokoan haastatteluista nousseita yhtäläisyyksiä ja syvennän analyysia suomalaisesta dokumenttiteatterista tekijöiden kertomana. Kahdeksannessa luvussa vastaan toiseen tutkimuskysymykseen ja vertailen haastatteluista tekemäni analyysin tuloksia journalismin olemukseen ja journalismin tutkimuksesta nousseihin ajatuksiin ja käsityksiin. Samalla alan jo pohtia sitä, mitä molempien alojen työtavat ja näkemykset kertovat yhteiskunnasta. Yhdeksännessä luvussa pohdin lisää tutkimuksessani nousseita havaintoja, kerron jatkotutkimusideoistani sekä arvioin tutkimukseni toteutusta.

2. TEATTERISTA

Tässä luvussa kerron hieman taustaa dokumenttiteatterista, sen esimerkkitapauksista ja sen synnyttämästä keskustelusta. Yhteiskuntatieteilijänä minua kiinnostaa tarkastella dokumenttiteatterin ja journalismin eroja ja yhtäläisyyksiä erityisesti niiden yhteiskunnallisten tehtävien, vaikutusten ja asemiensa näkökulmista. Siksi kerron tässä luvussa hieman myös yhteiskunnallisen teatterin historiasta Suomessa sekä nykyteatterista ja teatterintekijöitä puhuttaneista ongelmista.

2.1 Teatterin yhteiskunnallinen ja muuttuva olemus

2.1.1 Teatterin tehtävä

Nykyisin tuntemamme tarinan teoria on alkanut Kreikasta, kun filosofi Aristoteles kirjoitti *Runousopin*, joka sittemmin on saanut rinnalleen muita tarinan rakenteita (Hart 2012, 7). Augusto Boal selittää (1979/2000, 36–37) Aristoteleen tragedian teorian perusteena olevan katsojan puhdistuminen. Aristoteleen tragedian mallissa on sankari, jonka inhimillisiin erehdyksiin ja epäonnistumisiin katsoja samaistuu. Päähenkilö tunnistaa erehdyksensä ja kehittyy tarinan edetessä. Katsoja tuntee empatiaa. Kun lopussa päähenkilö kärsii virheidensä ja väärrien tekojensa tuottamat seuraukset, katsoja ikään kuin puhdistuu omista virheistään ja syyllisyyden tunnostaan. (Emt.)

Boal väittää, että Aristoteleen tragediamalli on tehokas pelottavuudessaan ja että sen tehtävä on sopeuttaa katsoja yhteisöön ja suitsia kaikki yhteiskunnan tasapainoa horjuttavat elementit. Malli toistuu eri muodoissa, mutta samalla tehtävällä, teattereissa, elokuvissa, sirkuksessa ja mediassa. Jos haluamme herätellä katsojaa ja saada tämä aktiiviseksi yhteiskunnan muuttajaksi, Aristoteleen runousoppi, teoria, on hylättävä ja on etsittävä toisenlainen kerronnan rakenne. (Emt., 46–47.)

Ihan alussa teatteri oli kansan juhla, ihmisten karnevaalia ja juhlintaa, mutta sen jälkeen kun kreikkalainen Thespis loi päähenkilö-mallin esityksiin, teatteri alkoi toimia valtion keinona suitsia kansalaisia, rahvasta (Boal 1979/2000, 33). Kuten Boal kirjoittaa (emt., 33, 39) teatterin tekemiseen on liittynyt aina valtaa. Se, minkälaiseen tarkoitukseen ja miten teatteri on valtaansa hyödyntänyt, on vaihdellut ajan ja paikan mukaan. Dokumenttiteatteriesitykset ovat tunne-elämysten lisäksi tarjonneet tietoa ja todellisuuskuvia. Niistä monet ovat rikkoneet perinteistä Aristoteleen draaman kaarta ja juonivetoisuutta. Niiden ensisijainen tavoite ei ole välttämättä ollut saada katsojaa tuntemaan empatiaa päähenkilöä kohtaan ja samaistumaan tähän. Niiden tehtävä on usein ollut jotain muuta kuin puhdistaa katsojan omatuntoa ja hillitä mahdollisia vastarinnan ääniä. Näin olen

lukemastani ymmärtänyt. Nykyaajan teatterin tehtävä on laajempi kuin antiikin Kreikassa. Anthony Jackson kirjoittaa (2007, 12), että teatterin tehtävä on yhdeltä osin selittää, yllyttää, provosoida ja vaikuttaa ihmisten elämään, asenteisiin ja ymmärrykseen. Hänen mukaansa (emt.) teatteri työskentelee sosiaalisen muutoksen eteen. Tämän tehtävän on nähdäkseni omaksunut myös osa suomalaisista teatterintekijöistä.

Långbacka kirjoitti vuonna 1977 teatterin olevan ”Suomen kansan lempilapsi” (Långbacka 1977, 26). Se on ehkä vähän liioittelua, vaikka meillä on paljon hyviä teatterintekijöitä ja myös omalaatuinen kesäteatteriperinne. Kuitenkin olen yhtä mieltä Långbackan kanssa siitä, että teatterilla on Suomessa vahva paikka yhteiskunnassa. 1970-luvulla Långbacka koki, että se, ”mikä teatterissa tapahtuu, toistuu mielellään muualla” (emt., 26). Tällä hän tarkoitti, että teatterin tavat, käytänteet, organisaatio ja muut peruslinjaukset voivat suunnata myös muun taidekentän ja kulttuurin linjauksia ja muutoksia. En tässä tutkimuksessa ole perehtynyt muiden taidelaitosten muutoksiin, mutta on mielenkiintoista huomata, että tänä päivänä, vuoden 2015 Suomessa, journalismin ja teatterin ongelmat ja muutokset ovat hyvin samankaltaisia. Molemmat miettivät uusia tapoja saada katsojia, totuttelevat uuteen teknologiaan, kärsivät rahoituksen puutteesta, ottavat esimerkkiä ulkomailta ja osallistavat kansalaisia mukaan tekemiseen.

Lehdissä tavallisten kansalaisten kokemukset, mielipiteet ja elämäntarinat eivät ole mikään uusi asia. Tavallisen ihmisen näkökulma uutisasiaan on jo niin yleistä, että 1980-luvulla työelämään tulleet toimittajat kutsuvat ilmiötä ”pakkotavistukseksi” (Kantola 2011, 128). Samoin lukuisat tositv-ohjelmat ovat tuoneet niin tavallisten kansalaisten kuin julkisuuden henkilöidenkin elämän näkyväksi televisiokanavilla. Dokumenttiteatteri tuo todellisen ihmisen kokemuksen näkyväksi myös näyttämöllä, mikä houkuttelee jatkamaan Långbackan vertausta ja toteamaan, että se, mikä tapahtuu muualla, toistuu nyt mielellään teatterissa.

Ohjaajan roolista Långbacka on sanonut (1977, 35), että ”teatteriohjaaja ei ole vain ohjaaja, hän on myös kulttuurikriitikko”. Hän on myös osoittanut töillään, miten fiktiiviselläkin näytelmällä voi herättää keskustelua ja tehdä kulttuuripoliittista analyysia. Långbackaa on kiinnostanut ihmisten intellektuaalisuus ja kyky vastaanottaa näyttämöilmaisua. Hän näkee, että kun jokin näytelmä ei ole purrut yleisöön, he ovat tekijöinä olleet aikaansa edellä tai yleisö jäljessä. Hän tietää, että teatterin yksi tehtävä on viihdyttää ja että yleisö haluaa ”operettia”, mutta silti hän on halunnut myös teatterin olevan muutakin kuin ”huvitalo”. Långbacka väittää, että yleisö ei osaa vaatia muuta, jos se ei koskaan saa muuta. Siksi hän on töissään tehnyt asioita toisin ja haastanut katsojien makutottumuksia, odotuksia ja tulkintataitoja. (Emt., 35, 53.)

Jacksonin mukaan teatteri on taidemuoto, jolla on yhä väliä, merkitystä, mutta hänen mukaansa markkinavoimat vaarantavat teatterin tehtävän. Hän kysyy, mitä käy kokeellisuudelle, yllätyksellisyydelle ja mahdollisuudelle haastaa, jos valta annetaan kysyntävetoisille markkinoille (Jackson 2007, 9). Väitän, että nykyteatteri ja dokumenttiteatteri sen yhtenä genrenä eivät tee vain sitä, mitä mahdollinen suuri yleisö toivoo vaan sitä, mikä myös mahdollisesti tarjoaa jotain uutta ja kehittää yleisöä.

Richard Schechner tunnistaa (2002, ks. Jackson 2007, 14) seitsemän toisiinsa yhteydessä olevaa esitysfunktiota, jotka teatterilla on. Ne ovat: viihdyttää, tehdä jotain kaunista, merkitä tai muuttaa identiteettiä, luoda tai vahvistaa yhteisöjä, parantaa, opettaa tai vakuuttaa ja käsitellä jotain pyhää tai kirottua. Näistä kategorioista Jackson on luonut laajemman version, joka kuvaa erityisesti pedagogisen teatterin tehtäviä. Jacksonin luokittelun mukaan teatteriesitys voi toimia propagandana tai kampanjana, huomion herättäjänä tarttuessaan johonkin kriittiseen, huomiota vaativaan asiaan, tiedonjakajana kuin opettaja, asenteen muuttajana, aktiivisen keskustelun herättäjänä ja näkökulmien antajana ikään kuin väliin tulijana sekä viihdyttäjänä ja rentouttajana (Jackson 2007, 15–16). Esityksessä voi toteutua samaan aikaan useampi näistä teatterin rooleista, ja tunnistan suomalaisessa dokumenttiteatterissa näitä toimia. Kysyin myös haastateltaviltani, millaisia tehtäviä ja rooleja he ovat työllään nähneet olevan.

Jackson kirjoittaa (2007, 140), että perinteisessä teatterissa katsomon ja näyttämön välinen etäisyys antaa katsojalle turvaa. Suomeksi puhutaan ”neljännessä seinästä”, joka on tavallaan näkymättömän seinän illuusio näyttelijöiden ja yleisön välillä. Näkymättömän seinän takaa yleisö voi turvallisesti seurata näytelmän tapahtumia. Jackson kuvaa, että ”teatterin etäisyys” mahdollistaa seurata intensiivisesti tapahtumia, tuntea ja samaistua, mutta se eroaa tavastamme katsoa tapahtumia tosi elämässä. Vaikka näkisimme näyttämöllä kuinka hirveitä asioita, meitä rauhoittaa tieto siitä, että se on fiktiota, näytelmää. Turvallisessa tilanteessa pystymme katsojina mahdollisesti myös ymmärtämään tapahtumia paremmin ja pohtimaan käsiteltyä teemaa selvemmin kuin pystyisimme normaalisti arjen keskellä tekemään. (Jackson 2007, 140.)

Monissa teatteriesityksissä jo rikotaan tätä ”neljännen seinän”-sääntöä. En ole varma, saako tämä katsojat enemmän vai vähemmän uskomaan näyttämön tapahtumiin. Se riippuu myös muista käytetyistä kerronnan keinoista ja esityksen sisällöstä. Kuitenkin luulen, että ainakin sanasanaisten dokumenttiteatterin tapa käyttää suoraan autenttisia ihmisten kommentteja ja dokumentoituja tekstejä, on yksi keino saada ihmiset pois teatterin ja fiktion perinteisestä turvasta ja suhtautumaan

näytelmän tapahtumiin ja käsiteltyihin asioihin vakavammin. Dokumentaarinen ote virittää katsomaan esitystä eri tavalla kuin täysfiktiivistä teosta.

2.1.2 Nykyteatteri ja pyrkimys kohti todellisuutta

Suomessa on puhuttu paljon median muutoksesta ja murroksesta, mutta muutosta on tapahtunut myös teatterikentällä. Hotisen mukaan (2002) teatteri on kriisissä, jota on sekä paisuteltu että vähätelty. Ilmiössä on kyse teatteri-instituution rakenteellisesta kriisistä, johon ovat vaikuttaneet esimerkiksi taloudellinen kriisi, suomalaisen puoluejärjestelmän rappio, hyvinvointivaltion kriisi ja kulttuurinen murros. Yhteiskunta on muuttunut sellaiseksi, johon voimakasta yhtenäisyyttä korostava teatterin järjestelmä ei enää vastaa. Näin teatteri-instituutio etsii uusia muotoja ja tapoja vastata uusiin tehtäviin. (Hotinen 2002, 21–23.)

1800–1900-luvulla syntynyt ”uusi draama” on jo perinteistä ja vanhaa. Teatteri-lehden päätoimittaja Annukka Ruuskanen kirjoittaa (2011, 7) *Nykyteatterikirjassa*, että vuosituhannen vaihteessa Suomessa alettiin puhua nykyteatterista. Samassa teoksessa dramaturgi ja ohjaaja Katariina Numminen määrittelee nykyteatteria rajankäyntinä ja funktiona viitaten dramaturgi Juha-Pekka Hotisen määrittelemiin lähestymistapoihin (Numminen 2011, 11).

Nämä määritteet osuvat mielestäni hyvin tämän päivän suomalaiseen dokumenttiteatteriin. Teatteri on astunut perinteisen teatterin alueelta uusille alueille, kuten tutkivan journalismin alueelle sekä muihin esityslajeihin ja tuonut sisälle uusia käytäntöjä, keinoja ja tekijöitä, esimerkiksi journalisteja. Jos teatteri nähdään funktiona, ”teatteria voisi olla kaikki mitä teatterina käytetään: mitä tahansa mikä teatterin lavalle tuodaan” (emt., 11). Joukkoviestinnän tutkimuksessa on myös määritelty viestinnän funktioita. Tällöin tarkoitetaan joukkoviestinnän tehtäviä. Kerron niistä myöhemmin.

Dramaturgi Juha-Pekka Hotinen on pohtinut yli kymmenen vuotta sitten (2002, 52), että fiktio on menettänyt merkitystään ja että ihmisiä kiinnostaa fakta ja todellisuus. Tämä näkyy muun muassa siinä, että esityksiä tehdään perinteisten teatteritilojen ulkopuolelle. Niissä on dokumenttimateriaalia ja ”’oikeita’ ihmisiä arkisissa rooleissaan”. Pyrkimys kohti todellisuutta voi Hotisen mukaan olla vastareaktio kaiken fiktioitumiselle, mutta hän on epäilevä sen suhteen, onko uusilla keinoilla mahdollisuutta päästä irti teatterin illuusiosta. Hotinen arvelee, että tilalle syntyy vain toisenlainen illuusio kuin perinteisessä teatterissa, ja että parempi vastaisku kaiken fiktioitumiselle voisi olla teatterin paluu takaisin yksinkertaiseen fiktioon. Paluu yksinkertaisiin tarinoihin, jotka eivät yritä olla todellisuutta, voisi olla kommentti faktan ja fiktion sekoittumista vastaan. Toisaalla Hotinen kirjoittaa, että ei itse usko faktan ja fiktion paljon puhuttuun

yhtenemiseen. Hänen mielestään ne eivät ole lienneet toisiinsa, vaan ovat saman asian kaksi eri puolta (Hotinen 2002, 142). Hotinen myös sanoo, että nykykatsoja on jo niin taitava toden ja fiktion erottelija, että tämä pystyy naiivistakin esityksestä löytämään yhteydet muihin tarinoihin ja konteksteihin, näkemään yhteiskunnan valtarakenteet ja esityksen erilaiset lukutavat. (Hotinen 2002, 52–53.)

Hotinen kirjoitti 12 vuotta sitten, että yhteiskunta on alkanut muuttua simulaatioksi ja teatteri todellisuuden esimerkiksi. Kuitenkin sellaiset illuusiot, jotka tempaavat katsojan mukaansa ja hämmentävät tämän todellisuuden tajua ovat Hotisen mielestä yhä enemmän elektronisessa taiteessa ja uusissa tekniikoissa. (Emt., 70.)

Sosiologian dosentti Tommi Hoikkala vertaa KOM-teatterin juhlakirjassa *KOM-kirja* teatterintekijöitä seismografeihin, jotka aistivat värähtelyä. Tässä tapauksessa teatterintekijät ovat siis hyviä yhteiskunnallisten muutosten, ongelmien ja huolenaiheiden havaitsijoita. Hoikkalan mielestä KOM-teatteri on tehnyt omia aikalaisanalyysyjä ja pitänyt luokkateemaa paremmin esillä kuin sosiologit. Nuorisoteeman suhteen KOMilaiset ovat olleet Hoikkalan mukaan jopa ällistyttäviä seismografeja. KOM-teatteri on tehnyt 1970-luvulta lähtien yhteiskunnallisesti kantaa ottavaa teatteria. Näytelmät ovat sisällöllään ja aiheenvalinnallaan kommentoineet ja kritisoineet muun muassa talouselämää, kapitalismia, kilpailuyhteiskuntaa ja politiikkaa. (Hoikkala 2013, 434–440.)

Lähivuosilta KOM-teatterin esityksistä muun muassa *Kohti* (2008) ja *KONE* (2010) edustavat nykyteatteria ja nykymaailmaan sopeutumista. Molemmat on dramatisoitu romaaneista. *Kohti* on dramatisoitu Juha Itkosen romaanista, joka kertoo kohtaamattomuuden ongelmasta. KOMilaiset tunnistivat kirjassa tapahtuvan henkisen juurettomuuden kokemuksen ja halusivat käsitellä sitä myös näyttämöllä. He saivat Itkosen mukaan työryhmään. Näytelmä oli tarkoituksella dramaturgisesti pirstaleisempi ja moniääninen. Näyttelijät esimerkiksi välillä lukivat näyttämöllä Itkosen kirjaa ja välillä hyppäsivät rooliinsa. Kerronta oli avointa ja uudenlaista, ja myös työprosessi sai näkyä lopputuloksessa. Itkosella on toimittajatausta, ja hän on tottunut kirjoittamaan erilaisiin konsepteihin. Hän käsikirjoitti myös *KONE*-näytelmän. *KONE* perustuu *Koneen ruhtinas* elämäkertateokseen, tarkemmin siitä syntyneeseen teatterilaisten väliseen keskusteluun. Esitys kuvasi teatteriesityksen tekemistä, KOMilaisia ja vähän hissiyhtiö Konetta. Näytelmä *KONE* toi teatteriin aikaisempaa realismi-käsitystä tietoisemman ja tutkiskelevamman realismin. KOMilaiset ovat halunneet yhdistää vieraannuttavaa kirjallista tyyliä ja arkipäivän tylsyyttä kuvaavia kohtauksia. He ovat pyrkineet ottamaan maailman kokonaisvaltaisemmin haltuun kuin esimerkiksi 1970- ja -80-lukujen todellisuutta käsittelevissä teoksissa. (Säkö 2013, 482–496, 520–521.)

Teatterikriitikko Maria Säkön mukaan (2013, 495) 2000-luvun teatterintekijät ovat halunneet laajentaa teatterin tiukkaa fiktiivistä ilmaisumuotoa dokumentaarisuudella. Myös autofiktio eli omasta elämästä kertominen ja esseemäisyys ovat olleet nousussa. Säkö huomauttaa, että Jouko Turkka leikki jo 1980- ja -90-luvulla faktalla ja fiktiolla, dokumentin, julkisen ja yksityisen minän sekä keksityn aineiston rajapinnoilla. 2000-luvulla tämä leikki ja realismikäsityksen pohdinta näkyy muun muassa siinä, että katsojat ja tekijät eivät ole enää niin irrallinen osa teosta, todellisuutta kommentoidaan, rikotaan ja kuvataan eri keinoin. Dramaturgian ja tekstin osuus on dokumenttimateriaalia hyödyntävissä esityksissä merkittävämpää kuin 1980-luvulla (emt., 491).

Henkilöhahmojen psykologisoinnin sijaan voidaan hakea yhteisiä tunnelmia ja näyttää myös esittäjän oma persoona. Esimerkiksi KOM-teatterin *Odutus*-näytelmä (2009) kertoi kirjailija, näyttelijä, ohjaaja Pirkko Saision ja näyttelijä Marja Packalénin elämäkokemuksista ja muistoista. Dramaturgi Heini Junkkaala käsikirjoitti näytelmän yhteisten keskusteluiden, tarinoinnin, haastatteluiden, nauhoitusten ja kuvausten tuomasta aineistosta. Esitykseen päätyi vain kolme Junkkaalan itse keksimää lausetta ja muutama Saision kirjoittama kohta, muu oli dokumenteista. (Emt., 495–499.) 2000-luvulla teatterintekijät ovat olleet kiinnostuneita näyttämään myös esityksen valmistusprosessia sekä näyttelijöiden persoonia. Tätä voisi verrata siihen, miten nykyisin myös journalistin oma ääni ja persoona saa näkyä yhä enemmän hänen työssään ja median julkaisuissa.

KOM-teatteri on vain yksi esimerkki teatterilaisista, jotka haluavat tarttua yhteiskunnallisiin asioihin ja näyttää näyttämöllä yhteiskunnan tilanteita ja ilmiöitä. Teatterintekijät saavat usein ideansa yhteiskunnallisiin näytelmiin ja uudelleen tulkintoihin jostain jo julkaistusta tiedosta, tapahtumasta tai henkilötarinasta. He jatkavat taiteellisella tavallaan julkisessa keskustelussa kyteviä aiheita. Toisaalta dokumentaarisuus ei tarvitse liittyä mihinkään ajankohtaiseen ja uutisista poimittuun tietoon. Esimerkiksi Viipurin taiteellinen teatteri ja Korjaamo tekivät vuonna 2008 näytelmän *Karjala*, jota varten dramaturgi Katariina Numminen haastatteli omaa äitiään tämän kokemuksista sota-ajasta ja evakkomatkasta (Numminen 2011, 37). Haastattelunauhat käytettiin esityksessä sellaisenaan. Ääni tuli kaiuttimista, joita näyttelijät raahasivat lavalla (emt., 37–38).

Teatterin perinteiset muodot ovat säilyneet, mutta rinnalle on tullut myös uusia tapoja ja suuntauksia. Dokumenttiteatterin suosio on mielestäni jatkumoa tästä laajemmasta teatterin uudistumisesta uusiin ilmaisumuotoihin, tyylilajeihin ja kerronnan tapoihin. Nähdäkseni teatteri nyt dokumenttiteatterigenren myötä on omaksunut mediapuheen diskursseja ja sitä kautta uudistanut rooliaan tiedonantajana, mielipiteen muodostajana ja yhteiskuntaa muuttavan julkisen keskustelun herättäjänä eli uudistanut pedagogista ja identiteetin rakennustehtäviään.

Olin Teatteripäivillä 10.3.2014 Kansallisteatterissa. Siellä puhuivat Göteborgin Backa Teatterin lavastus- ja pukusuunnittelija Ulla Kassius sekä taiteellinen johtaja, ohjaaja-dramaturgi Mattias Andersson. Backa Teater on tehnyt useita dokumenttiteatterinäytelmiä. Tekijät haluavat herättää keskustelua siitä, miten ihmisen tulisi elää elämänsä tässä maailmassa ja mikä merkitys kaikella lopulta on (Teatteri- ja mediatyöntekijöiden liitto 2014). He ovat tuoneet näyttämölle muun muassa maahanmuuttajien ja päihdeongelmaisten nuorten kokemuksia, todellisia tarinoita. He ovat myös tehneet oman sovituksensa Dostojevskin *Rikos ja rangaistus* -romaanista keskustellen aluksi nuorten kanssa rikoksen ja rangaistuksen teemoista. Andersson näyttää kuvia ja videopätkiä näytelmistään. Jokaisessa yleisö on sijoitettu tilaan eri tavalla. Yhdessä näytelmässä jopa kesken näytelmän yleisön ja näyttämön paikkoja muutetaan. Yleisö ottaa tuolit mukaansa ja asettelee ne viidestä pienestä rinkimuodostelmasta ison neliön neljälle reunalle. Toisessa näytelmässä tuolien tilalle Kassius laittaa yleisölle pitkät penkit, jotta ihmiset joutuvat katsomossa olemaan tiiviimmin yhdessä, enemmän samaa porukkaa. (Andersson & Kassius, Keynote-puheenvuoro 10.3.2014.)

Suurin osa Anderssonin dokumenttiteatterinäytelmistä on sanasta sanaan haastatteluista ja dokumentaarisista lähteistä luotuja. Taustatyötä, kuten haastatteluista, hänelle tekee eräs sosiologi. Näyttelijät eivät tapaa tai näe haastateltuja ollenkaan, vaan hahmojen tulkinta lähtee Anderssonin mukaan mahdollisimman nollasta ja tekstistä, tekstiä lukien. Hän ei erottele näyttämöllä katsojille, mikä on faktaa ja mikä fiktiota tai kerro lähteitään, eikä hän pidä sitä ongelmallisena. Hän uskoo, että yleisö jo tietää tullessaan, että kyse on dokumenttiteatterista, jossa teksti on dokumentaarista, todellisista ihmisten kokemuksista koottu. Fiktio on hänen mukaansa heidän työssään lähinnä vain taiteellisen kehyksen luomisessa todellisten tarinoiden ympärille, eikä näiden sekoittaminen vähennä dokumentin vaikutus valtaa ja voimakkuutta. (Emt., 2014.)

Backa Teatterille dokumentaarinen aines ja sen tuominen näyttämölle on yhdeltä osin tapa puhutella uusia katsojia ja opettaa näitä katsomaan teatteria. Monet heidän yleisöistään ovat kouluista ja laitoksista tulevia ryhmiä, jotka eivät muuten elämässään ole ehkä koskaan käyneet teatterissa eivätkä ehkä yksin koskaan menisikään (Emt., 2014). Tulkitsen, että yleisöä kiinnostava aihe ja lähelle tuleva, jopa osallistava esitys, luova tilan käyttö, videoprojisoinnit sekä musiikin ja tanssin lisääminen näytelmiin antavat uudelle yleisölle heitä kiinnostavan ja viihdyttävän teatterikokemuksen. Kassius sanoo (2014), että dokumenttiteatterissa on jotain teatterin peruslähtökohtaan palaamista. Teatterissa yleisö on ollut tapahtumien ja tarinoiden todistaja, ja dokumenttiteatterissa katsojat todistavat todellisten ihmisten tarinoita. Kassius myös huomauttaa (2014), että joka ajassa teatterilla on oma kielensä ja tänä päivänä dokumenttiteatterilla tuntuu

olevan hyvin aikaan sopiva kieli. Kassiukselle ja Anderssonille on tärkeää käsitellä yhteiskunnallisesti tärkeitä asioita ja samalla luoda laadukasta ja uudenlaista teatteritaidetta, niin sisällöllisesti kuin taiteellisesti (Emt., 2014). Huomaan, että monella dokumenttiteatteriteoksella on uudenlaisen näytelmätekstin lisäksi etenkin nuorempaa sukupolvea puhutteleva tyyli ja muoto kaikkine teknologiaelementteineen, yleisökontakteineen ja episodimaisine tarinoineen.

Suomessa yksi tunnetuimpia nuoren polven yhteiskunnallisen teatterintekijöitä on näytelmäkirjailija Emilia Pöyhönen. Hän on kirjoittanut esimerkiksi suomalaisten köyhyydestä, Venäjä-suhteesta ja lähetystyön ongelmista. Maria Säkön haastattelussa (2012) Pöyhönen sanoo: ”Minulle taiteessa on aina kysymys totuudesta. Totuus on minulle paitsi poliittinen, myös tunneperäinen ja ruumiillinen kokemus joistain asioista ilman sosiaalisen ja poliittisen korrektiuden painolastia.” Pöyhönen käyttää teoksissaan erilaisia kielenrekistereitä, kuten virkakieltä, eri aikakausien kieltä ja kirjakieltä. Hänen mukaansa kielen rajat ovat teoksen rajat. Näytelmien viesti syntyy muodosta ja kielestä, ja kieleen tulisi Pöyhösen mielestä kiinnittää vielä enemmän huomiota. (Säkö 2012, 16.) Myös dokumenttien käyttäminen on Pöyhöselle tuttua. Haastattelin tätä tutkimusta varten ohjaajaa ja dramaturgia näytelmästä *Radikaaleinta on arki*. Tämän näytelmän idea ja dokumentaarinen ote lähtivät Emilia Pöyhösen ehdotuksesta.

2000-luku on ollut teatterin uutta politisoitumista. Teatterintekijät etsivät tämän hetkistä vaikuttamisen mahdollisuutta ja työnsä yhteiskunnallista relevanssia. Teatterivaikuttaja, tutkija Helena Kallion mukaan teattereissa ”voimaannutetaan yksilöä ja yhteisöä”, ja se tapahtuu työstämällä uusia työtapoja synnyttää havaintoja sekä politisoimalla uudelleen autenttinen todistus ja henkilökohtaiseksi väitetty kokemus. (Kallio 2011, 23.)

Teatteriohjaaja Aune Kallinen määrittelee (2010) ”uuden” poliittisuuden politisoivan ja tulkitsevan maailmaa koko ajan. Uusi poliittisuus näkee todellisuuden rakentuneisuuden ja kyseenalaistaa asiantilat tässä hetkessä. Teatterissa esitys ja maailmankuvat ”läpäisevät toisensa”. Uusi poliittinen teatteri voi olla henkistä, yhteistä ja henkilökohtaista. Se on moninaista, ja pelkkä yhteiskunnallisen epäkohdan käsittely ei vielä tee teatterista uutta poliittista teatteria. (Kallinen 2010, 189–191.)

2.1.3 Suomalaisen teatterikentän itsekritiikki

Kerron tässä luvussa muutamia esimerkkejä teatterikentällä käydystä keskustelusta teatterin muutoksesta. Ensin haluan kuitenkin huomauttaa, että muutos ei ole yllättävää tai merkki kriisistä. Koska teatteri tarkastelee ympäröivää maailmaa ja on osa yhteiskuntaa ja kulttuuria, se luonnollisesti muuttuu maailman muuttuessa.

Teatterialalla monella tavoin työskentelevä Helena Kallio luki vuonna 2011 kaikki siihen mennessä 2000-luvulla ilmestyneet *Teatteri*-lehdet. Niitä oli 94. Kallio huomasi, että teatterialan lehdessä pääkirjoitukset ja pääteemat politisoituivat. Lehti on nostanut esiin keskustelua esimerkiksi ohjaajan autoritäärisen vallan purkamisesta, soveltavan teatterin kehityksestä, lainsuojattomien ryhmien rahoitusvajeesta ja kotimaisen draaman kriisistä. (Kallio 2011, 20–21.) Kalliolle jäi lehdistä vahvasti mieleen teatterin viihteellistymisen rinnalla versova ja viihteellistymistä vastustava uuspolitisoitumisen pyrkimys (emt., 22).

Ohjaaja Juha Hurme on korostanut, että teatteri on inhimillistä toimintaa, jolla on poliittista voimaa ja mahdollisuus kyseenalaistaa kaikki olemisen ehdot. Hän ei kuitenkaan väitä, että teatteri voisi suoraan muuttaa olemassa olemisen ehtojamme, mutta se voi laajentaa ajattelutapojamme ja stimuloida ajatusten mahdollisuuskenttiä. Hänestä teatterissa on kyse illuusiota enemmän maailman muuttamisesta. Aune Kallisen haastattelussa vuonna 2001 Hurme sanoo teatterin olevan sidottu nykymaailman tuottavuuden kriteereihin, ja että katsomot täytetään keinoilla millä hyvänsä. Toivonsa hän pistää harrastajateattereihin ja nuoriin, intohimoisiin ammattilaisiin. Hurme uskoo, että tulevaisuuden teatterintekijöiltä löytyy rohkeutta suhtautua kriittisesti yhteiskuntaan ja tehdä juttuja, jotka ovat ärhäköitä ja kriittisiä. Nämä teokset saavuttavat uusia katsojia, jotka aktivoituvat vaatimaan eteenpäin menevää ja taiteellisesti korkeatasoista teatteria. (Kallinen 2001, 6–9.)

Rakenteelliseen muutokseen Hurme vastaisi uudelleen organisoimalla ja kyseenalaistamalla vallitsevat toiminnan tavat ja oikeutukset. Erityisesti kaupunginteatterien jähmettyneet suhteet ja rakenteet tarvitsevat Hurmeen mielestä uudelleen organisointia, mutta se on tehty vaikeaksi. Kaupunginteatterien järjestelmää Hurme syyttää kyynisestä teatterista, jolla ei ole mitään tekemistä todellisuuden kanssa. Kriitikiltä ei säästy näyttelijänkoulutukseen, sillä Hurmeen mukaan teatterikouluissa näyttelijät keskittyvät liikaa omaan itseensä, ja heistä valmistuu taiteilijoita ilman yhteiskunnallista ajattelua. Koulut tuottavat ihmisiä täyttämään edellisten paikat. Hurme kuitenkin uskoo, että joukossa on myös ihmisiä, jotka lähtevät etsimään omaa polkuaan ja malttavat pysähtyä miettimään tekemisensä ehtoja. Näin koko järjestelmä uudistuu. (Kallinen 2001, 9–10.)

Myös Juha-Pekka Hotinen on vuonna 2002 ollut sitä mieltä, että teatterin tuotantorakenteet pitäisi purkaa alkutekijöihinsä ja palauttaa enemmän valtaa taiteilijoille. Hän kysyy, onko teattereilla enää mitään merkitystä vai pidetäänkö niitä pystyssä vain siksi, että ne ovat olemassa ja niissä on ihmisiä töissä. Hotinen kaipaa rahasta puhumisen sijaan taiteellisia ja sosiaalisia mittareita, ja että rahaa jaettaisiin niille, jotka synnyttävät ajattelua laajentavia ideoita. Hän puhuu henkisestä konkurssista ja kirjoittaa rohkeasti, että myös maksutonta teatteria pitäisi kokeilla. Lisäksi jos suurin osa

teatterilaitosta menettää otteensa sekä näkyvästä että piilevästä todellisuudesta, sen rahoitus tulisi ohjata muille taiteille. (Hotinen 2002, 169, 171.)

Hurmeen ja Hotisen sanat ovat yli kymmenen vuotta vanhoja, mutta edelleen puhutaan kaupunginteattereiden muuttumattomista rakenteista. Kuitenkin paljon on myös uudistettu, ja teatteri elää taiteena edelleen hyvin. Nuorista harrastajista on kasvanut radikaaleja ammattilaisia, ja myös harrastajateatterikenttä on edelleen laaja. Tosin ilmaisia esityksiä ei ole paljoa tarjolla. Journalismia on vielä aika paljon tarjolla ilmaiseksi, etenkin jos pääsee internetiin, mutta kuinka usein mediayritysten johdossa pohditaan olemassa olon syitä. Jos teatteria voidaan arvioida myös taiteelliselta ja sosiaaliselta tulokselta, niin mitkä olisivat tämän päivän mittarit journalismin tulokselle, kun talous, raha, saati ”peukutukset” ja klikkausten määrät, jätetään puheista pois?

Vuonna 2009 nuoret teatteriopiskelijat sanovat *Ylioppilaslehdessä* Antti Järven jutussa, että teatteri on pulassa, koska nuoria ei kiinnosta käydä teatterissa. Silloinen ohjaajaopiskelija Juhana von Bagh näkee, että homma on ajateltava kokonaan uusiksi, ja hänen mielestään isojen teattereiden tiloja tulisi jakaa myös vapaiden taitelijoiden käyttöön. Ohjaajaopiskelija Lija Laine puolestaan väittää, että ongelma on se, että suuret katsomot sanelevat liikaa, millaista teatteria voi esittää. Nuorten mielestä jähmeät rakenteet on purettava ja teatterin on oltava ”älykästä ja viihdyttävää”. Laineen mukaan teatterin tulee kertoa tarinoita ja tarjota paikka, jossa voi aidosti tuntee ja eläytyä. Ohjaajaopiskelija Essi Räisäsen mielestä teatterintekijöiden on oltava tietoisia ympäröivästä yhteiskunnasta ja suhteuttaa näkökulma aikaan ja paikkaan. (Järvi 2009.)

Teatterin tiedotuskeskuksen johtaja Hanna Helavuori on työpäiväkirjaansa kirjoittanut lainauksia alan tekijöiden huolista. Erään ohjaajan hän kertoo sanoneen, että ”tulee body pump -fiilis, kun katselee teattereiden ohjelmistoja. Kaupungissa kuin kaupungissa sitä samaa. Katsoja tietää mitä saa, teatteri ei tarjoa yllätyksiä. Varman päälle tekemistä” (Helavuori 2014). *Turun Sanomien* pääkirjoituksessa epäillään (22.12.2013), että onko taiteellista vapautta ja taloudellista vastuuta edes mahdollista sovittaa yhteen ilman budjettikatastrofia. Vuosina 2010–2013 Turun Kaupunginteatteri keräsi yli 900 000 euroa alijäämää, ja pääkirjoitus kritisoi teatterinjohtaja Raija-Liisa Seiloa tämän taiteellisesta kunnianhimesta: ”Teatterintekijä, joka haluaa ainoastaan miellyttää yleisöä, on yhtä hakoteillä kuin kollegansa, joka esittää taiteellisesti tinkimätöntä tuotantoa tyhjiille katsomoille” (TS 22.12.2013). Ennen aloittamistaan Turun Kaupunginteatterin johdossa Seilo sanoi *Turun Sanomille* Irmeli Haapasen haastattelussa (4.3.2007), että kaupallisuutta ja myynnin ehdoilla toimimista vastaan on taisteltava ja että isojen katsomoiden täyttäminen on vaikea tehtävä. Tuolloin hän kuitenkin ajatteli, että suomalaisella teatterilla menee suhteellisen hyvin (Haapanen 2007).

Helavuori on huolestunut myös Opetus- ja kulttuuriministeriön suunnittelemasta kannustinjärjestelmästä, jossa valtionosuuksia museoiden, teattereiden ja orkestereiden osalta kohdennettaisiin jonkin tasa-arvoisen mittarin tai arviointimenetelmän perusteella. Helavuori pohtii, että jos yksi mittari on kotimaisten kantaesitysten määrä suhteessa ulkomaisiin, mitä käy teatterin monipuoliselle tarjonnalle. Pian kaikki saattavat tarjota lähinnä suomalaisia näytelmiä, suomalaiselle yleisölle, suomalaisista henkilöistä. Samalla Helavuori kritisoi lehtien tapaa uutisoida teattereiden yleisömääristä antaen ymmärtää, että menestystä ja tulosta ei voi mitata vain numeroissa. (Helavuori 2014; Opetus- ja kulttuuriministeriö 2013.) Myös Tampereen Työväen Teatterin johtaja Maarit Pyökäri on huolestunut siitä, että taiteellista laatua ja tehokkuutta ei tunnusteta, mikä näkyy esimerkiksi siinä, että joillakin paikkakunnilla media ymmärtää kritiikin vain kielteisenä arvosteluna ja että jopa kuntapäättäjät ihmettelevät, mitä teatterilaiset tekevät päivisin (Helavuori 2014, 13).

Tuntuu, että teatterintekijät joutuvat jatkuvasti tasapainoilemaan omien taiteellisten kiinnostusten kohteidensa ja kriteeriensä sekä taloudellisen menestyksen ja rahoittajien arvostuksen välillä. Katsomoita pyritään täyttämään erilaisin keinoin ja enemmän tai vähemmän riskillä. Esimerkiksi Tampereen Työväen Teatterin taiteellisena johtajana elokuussa 2013 aloittanut Maarit Pyökäri sanoo elokuun 2013 *Teatteri & Tanssi + Sirkus* -lehdessä Anneli Kannon haastattelussa, että aikoo ”valita aiheita, joiden käsittely tuntuu tärkeältä. Lähestymistapa voi olla vakava tai hauska, mutta suoranainen viihde jää vähemmälle”. Hän puhuu myös muuttuvasta katsojaprofiilista (Kanto 2013, 13). Saman lehden huhtikuun numerossa 2014 Pyökäri sanoo, että ohjelmistot teattereissa viihteellistyvät, koska kehityksen mittatikkuna pidetään kasvua ja kaikki mitataan kävijämäärillä. Hän kritisoi laitosteattereiden pyörivän markkinatalouden eikä taiteen ehdoilla, mutta samalla irrottautuu itse ”mitä yleisö haluaa” -ajattelusta. ”Uskon, että jos teos kiinnostaa minua, se kiinnostaa myös muita”, Pyökäri sanoo haastattelussa (Helavuori 2014, 13). En ole Työväen Teatterissa nähnyt vielä yhtään dokumenttiteatterinäytelmää. Jos teatterinjohtaja haluaa panostaa tärkeisiin aiheisiin, voisi luulla yhteiskunnallisen ja poliittisen teatterin, jopa dokumentaarisen materiaalin käytön, kasvavan Tampereella.

2.2 Dokumenttiteatterin juuret

2.2.1 Mitä on dokumenttiteatteri?

Suomalaisista dokumenttiteatteria on tutkinut muun muassa Janne Junttila, joka on kirjoittanut aiheesta ensimmäisen suomenkielisen tietokirjan nimeltä *Dokumenttiteatterin uusi aalto* (2012). Se perustuu Junttilan vuonna 2010 tekemään pro gradu -tutkielmaan *Dokumentaarinen teatteri 2000-luvulla*. Kirjassaan Junttila esittelee paitsi kotimaista, niin myös ulkomaista dokumenttiteatteria. Esimerkiksi Isossa-Britanniassa dokumenttiteatterilla on jo useita lajille omistautuneita tekijöitä ja dokumenttiteatteria myös opiskellaan draamakouluissa (Forsyth & Megson 2009, x, 1).

Junttila määrittelee dokumenttiteatterin teatteriksi, ”joka perustuu haastatteluihin ja muihin dokumentaatioihin -mieluiten ensikäden lähteisiin. Esityslajin erilaisia muotoja on monen monta”. Pro gradu -tutkielmassaan *Dokumentaarinen teatteri 2000-luvulla* Junttila kirjoittaa dokumenttaarisen teatterin olevan ”esitys tai näytelmä, jolla on dokumentaarista arvoa” (Junttila 2010, 5). Dokumenttiteatterissa siis tärkeintä on sen todellisuuspohja, mutta toteutus voi olla enemmän tai vähemmän todellisuutta esittävä tai kommentoiva. Myös Carol Martin kirjoittaa (2010, 24), että dokumenttiteatterilla ei ole mitään yhtä tyyliä tai ideologiaa. Esitykset tarjoavat tapahtumia ja sanoja dynaamisesti sulautuneena tiettyä historian aikana tietylle yleisölle (emt., 24).

Junttila jakaa (2012, 21) dokumenttiteatterin journalistiseen, taiteelliseen ja sanasanaiseen (verbatim). Näistä journalistisen dokumenttiteatterin teatterin työtavat ovat eniten samankaltaisia journalismin, etenkin tutkivan journalismin kanssa. Junttilan mukaan journalistinen dokumenttiteatteri ”tutkii ja analysoi yhteiskunnallisia asioita ja tapahtumia”, ja edelleen, ”pyrkii nousemaan tapahtuma- ja uutiskohtaisen tiedon yläpuolelle ja hahmottamaan esityksissään syy-seuraussuhteita” (emt., 183). Junttila myös huomauttaa (2012, 15), että vaikka dokumenttiteatteri on kosketuksissa yhteisöteatteriin ja journalismiin, se ei ole näistä kumpaakaan vaan taidetta.

Samaa mieltä on Tampereen yliopiston teatterin ja draaman tutkimuksen professori Hanna Suutela, joka opiskelijablogissa Erkki Mervaaan haastattelussa (20.11.2013) korostaa dokumenttiteatterin olevan ensisijaisesti teatteria ja että siinä on muitakin työtapoja ja tyyliä kuin tällä hetkellä Suomessa eniten huomiota herättänyt journalistinen dokumenttiteatteri. Suutelan mukaan dokumenttiteatterin kirjo on hyvin laaja. Se voi olla esimerkiksi sanasanaista pöytäkirjateatteria, poliittista satiiria tai jotain hyvin abstraktia, symbolista avantgardea. (Mervaa 2013.)

Carol Martin kirjoittaa kirjassa *Dramaturgy of the Real on the world stage* (2010, 1), että 2000-luvulla todellisuutta ja totuutta ”teatterillistetaan” (”is being theatricalized”), eli dramatisoidaan näyttämöille ympäri maailmaa. Hänen mukaansa tästä teatterisuuntauksesta käytetään muun muassa nimityksiä tositeatteri (theatre of the real), docudrama, sananmukainen tai sanasanainen teatteri (verbatim theatre), ei-fiktionaalinen teatteri / tietoteatteri, todellisuuspohjainen teatteri, todistajien teatteri, oikeusteatteri, dokumenttiteatteri ja faktateatteri. Nimestä riippumatta kaikkia yhdistävät todellisuuden, autenttisuuden ja totuuden tietoteoriat, joista teatteri on kiinnostunut.

Dokumenttiteatteri paitsi ammentaa aiheensa ja aineistonsa todellisuudesta, se myös simuloi todellisuutta. Se sulauttaa toden ja epätoden ja omaksuu modernin ajan kulttuuriset ja teknologiset muutokset. Sille on tyypillistä myös kollektiivinen käsikirjoitus. (Martin 2010, 1–2, 3.)

Dokumenttiteatterissa usein myös yhdistyvät vanha suullinen kerronta ja ”post-postmoderni” teknologia. Teknologialla on esitysprosessissa keskeinen rooli tiedon välittäjänä. Videot, kasettinauhurit, radiot, kopiointikoneet ja tietokoneet auttavat tiedon tallentamisessa ja uudelleen esittämisessä. Martinin mukaan nykyisessä dokumenttiteatterissa on kolme elementtiä: teknologia, teksti ja keho. Hän lisää, että sekä esiintyjien kehot että esitetyt kehot, ovat eri merkityksessä kuin perinteisessä fiktiivisessä teatterissa. Joskus dokumenttiteatterissa esiintyjinä ovat tapahtumat todellisuudessa kokeneet ihmiset, mutta vielä useammin heidät esitetään muilla keinoin, kuten näyttelemisellä, videopätkillä, valokuvilla ja muilla dokumenteilla. Historiallisesta fiktiosta dokumenttiteatterin erottaa erityinen rakenne, joka on koottu arkistoidusta tiedosta, haastatteluista, dokumenteista, videoista, kuulusteluista, valokuvista ja muista vastaavista. (Martin 2010, 17–18.)

Junttilan kirjaansa haastattelemat teatterintekijät vaativat dokumenttiteatterilta muun muassa tosiasioden raportointia, autenttisen materiaalin hyödyntämistä, henkilökohtaisia todistuksia ja moniäänisyyttä. Lajityypin nousukaudet ovat liittyneet yhteiskunnallisiin liikehdintöjen ja protestien aikakausiin. Dokumenttiteatteri on yksi tapa vaikuttaa, käsitellä ajankohtaisia ongelmia, lisätä ymmärrystä ja harjoittaa kansalaisaktivismia. (Junttila 2012, 16, 22–27.) Martinin mukaan dokumenttiteatteri elää tässä ajassa ja käsittelee todellisuutta riippuen paikasta, kulttuurista ja ihmisistä. Näyttämöllä halutaan käsitellä esimerkiksi sosiaalista vääryyttä, tosiasioden rajoittamista tai saada selvyyttä jostain. Yksi keskeinen kysymys on oman tiedon kyseenalaistaminen ja oman version luominen tapahtumista, uskomuksista ja politiikasta. (Martin 2010, 1-3, 17.)

Dokumenttiteatterin provokatiivisuus syntyy siitä, miten se strategisesti ottaa käyttöönsä vaikutelman todellisuudesta ja samalla keksii omaa erityistä todellisuuttaan yksityiskohtaisin ja esteettisin keinoin. Martin muistuttaa, että ei ole mitään palautettavissa olevaa ”alkuperäistä

tapahtumaa”, koska jo tiedosto siitä on vallan käytön jälkituote. Dokumentit voivat olla väärennetyjä ja harhaanjohtavia. Lisäksi dokumenttiteatteri rajaa aina jotain pois. Vaikka kaikki teatterissa esitetty olisi poimittu todellisuudesta, dokumenteista, kaikki dokumentoitu ei päädy esitettäväksi. Etenkin ihmisten katseet, eleet, tunnekokemus, tilankäyttö ja kehonkieli ovat näyttelijöiden ja ohjaajien omien sääntöjen mukaan luomia ja lisättyjä. Niitä on vaikea todellisuudesta tuoda esiin ja esittää totena. (Martin 2010, 18–20.) Martinin näkemys dokumenttiteatterista on kuin filosofi Baudrillardin näkemys mediakuvista, eli että ne eivät näytä eivätkä edes voi näyttää aitoa todellisuutta. Tavoitteista huolimatta dokumenttiteatterin kertomaa ”totuutta” ei voi pitää minään ”aitona totuutena” maailmassa, joka on täynnä representaatioita.

Carol Martinin mukaan (2010, 23) dokumenttiteatteri on osa ja osittain seurausta arkipäivän medioitumisesta. Hänen mielestään se on yhtä problemaattista kuin television dokumenttidraamat ja tosi-tv-ohjelmat. ”Dokumenttiteatteri” ei ole riittävä tai yksiselitteinen käsite. Sananmukainenkaan teatteriesitys ei välttämättä kerro tarkkoja lähteitään, ja dokumenttiteatterin moraalisia ja eettisiä pyrkimyksiä totuuteen on katsottava kriittisesti. Kun maailmassa uskonnon, talouden, hallitusten ja tiedonhallinnan kriisit lisääntyvät, on dokumenttiteatterin nousu ymmärrettävää. Monet teatterintekijät haluaisivat kertoa asiat, niin kuin ne oikeasti ovat ja pyöräyttää faktat takaisin paikoilleen, kun vallanpitäjät ovat tehneet faktoista omia tarinoitaan. Dokumenttiteatteriesityksen sanoman voi ymmärtää tavoitteena kertoa totuus tai sitten vain yhtenä valheiden joukkona lisää. Tähän vaikuttavat muun muassa kunkin omat poliittiset näkemykset, arvot, identiteetti ja kokemus aiemmista todellisuusrepresentaatioista. Teatteri yhdistää todisteiden kertomisen ja tunteellisen tarinankerronnan. Teatterin olemukseen kuuluu se, että samaan aikaan katsoja voi todistaa jotain silmiensä edessä ja samalla tuo näkymä on harhaa, teatterin taikaa. Teatteri on lyhytaikainen media. Nähty on hetkessä menneisyyttä ja kunkin katsojan oma muisto. Martin huomauttaa, että dokumenttiteatteri antaa näennäisesti mahdollisuuden tutkia ja uudelleen arvioida todisteita, mielipiteitä ja harjoittaa sananvapautta. Käytännössä dokumenttiteatteri voi olla myös ohjailevaa ja provokatiivista tavalla, jolla se toimii omanlaisenaan muistivarastona. (Martin 2010, 23–24.)

Yksi kerronnan keino, joka on melko käytetty dokumenttiteatterissa, on vieraannuttamisefekti. Se on levinnyt teatterin keinoiksi eepisestä teatterista, jonka tunnetuimpia tekijöitä Euroopassa oli saksalainen Bertolt Brecht. Käytännössä tällaisissa ”brechtalaisissa” näytelmissä näyttelijä voi välillä irtaantua roolihahmostaan ja alkaa puhua tavallaan omana itsenään yleisölle kertoen näytelmässä meneillään olevista tapahtumista tai asioista, ja hän näyttelijäntyössään korostaa roolihahmon eleitä, ulkoisia piirteitä ja käyttäytymistä. Näyttelijät eivät siis täysin muuntaudu

roolihaamoihinsa vaan pitäytyvät etäisyydellä esittämistään henkilöistä. Vieraannuttamisefektiä tavoitellaan muun muassa sillä, että katsoja on tietoinen tarkkailijan asemastaan ja että myös näyttelijä tarkkailee itseään. Katsojan ei haluta myötä eläytyvän näytelmä hahmoihin vaan tietoisesti hyväksyvän tai tuomitsevan hahmon toiminnan. Katsoja alkaa eläytymisen sijaan vierastaa näkemäänsä ja eläytyy ennemmin tarkkailevaan näyttelijään kuin näytelmän henkilöihin. Tätä edesauttaa se, että katsojalle ei myöskään luoda illuusiota neljännestä seinästä katsomon ja näyttämön välissä. (Brecht 1957/1965, 51, 59–63.)

Brecht on sanonut (1974c, ks. Jackson 2007, 141), että ”todellisuus on muutettava taiteeksi, jotta se voidaan nähdä muuttamiskelpoisena ja alkaa kohdella sitä sellaisena” (suomennos -NL). Katsojien toivottiin ymmärtävän esityksen henkilöiden käyttäytyminen ja siihen liittyvät poliittiset merkitykset ja suhtautuvan näkemäänsä kriittisesti (Brecht 1957/1965, 43 ja 51). Toisin sanoen Brechtin näytelmissä todellisuus haluttiin esittää niin, että katsoja voi tunnistaa sen, mutta kuitenkin sen verran etäisesti, että katsoja voi suhtautua siihen kriittisesti ja uteliaasti. Brechtin mukaan (1957/1965, 51) eepin teatterin katsojan tulee sanoa: ”Tuota minä en olisi tullut ajatelleeksikaan. Noin ei pidä tehdä.” (suomennos -Max Rand). Brechtillä oli teatterintekijänä yhteiskunnallinen ja poliittinen ymmärrys, ja hän toivoi näytelmiensä palvelevan ihmisten tietoisuutta ja ajatuksenmuodostusta, mikä heijastuisi todelliseen elämään kauas teatterin seinien ulkopuolelle (esim. Jackson 2007, 141–142).

Vieraannuttamisefekti ei kuitenkaan ole välttämätön tavoite, vaan dokumenttiteatterinäytelmä voidaan esittää kuin perinteinen draamallinenkin näytelmä säilyttäen neljännen seinän illuusio. Dokumenttiteatterin tekijät kuitenkin ovat luoneet perinteitä rikkovia ja kokeilevia tapoja paitsi käyttää kieltä ja näyttämödraamaturgiaa, myös käyttää tilaa, esteettisiä keinoja ja yleisöä.

Yhteen dokumenttiteatteriryhmämme, eli politiikka kollektiivin, tapaamiseen (6.4.2014) tuli käsikirjoittaja-ohjaaja Esa Leskinen puhumaan kokemuksistaan dokumenttiteatterin tekemisestä. Hän oli sitä mieltä, että dokumenttiteatterissa tekstissä on totuus. Sisältö on totta, mutta henkilöhaamot, tilanteet ja esityksen fyysisyys voivat olla kärjistettyjä. Siinä ei haeta realismia, vaan jopa jossain määrin ylinäyttelemistä, mielipiteiden maksimointia. Kysyin, eikö vaarana ole, että katsoja ei ota asiasisältöä vakavasti. Leskisen ja myös paikalla olleen Susanna Kuparisen mukaan käy juuri päinvastoin. Kun sanat näyttämöllä kontekstoidaan ja tuodaan näkyväksi, isosti, niistä tulee enemmän totta kuin esimerkiksi kirjassa tai lehtiartikkelissa. Leskinen korosti, että todellisuuden imitoiminen, sen esittäminen juuri sellaisena kuin se on, ei koskaan toimi.

Myös Brechtin mielestä tyylyttely ei tarkoittanut luonnollisuuden kieltämistä, vaan sen korostamista. Tärkeänä Brecht piti silti sitä, että todellisuuden kritisointi ja kuvatus ilmiön mittasuhteiden muuttaminen eivät saa johtaa yleisöä harhaan. (Esim. Brecht 1957/1965, 83, 86; Niemi 1975, 168–170.)

2.2.2 Dokumenttiteatterin kehitysvaiheita ja yhteiskunnallinen teatteri

Dokumenttiteatterin historia alkaa 1920-luvulta. 1960–70-luvulla oli dokumenttiteatterin toinen huippukausi ja nyt eletään kolmatta, 90-luvun lopulla alkanutta uutta innostusta lajityyppiin. (Junttila 2012, 19.) Seuraavaksi kerron dokumenttiteatterin muutamista vaiheista ja esimerkkitapauksista historiasta. Olen nostanut esille teattereita ja tekijöitä, jotka eivät välttämättä ole itse käyttäneet työstään käsitettä dokumenttiteatteri, mutta joiden työllä kuitenkin on ollut vahvasti yhteiskunnallinen tai sosiaalinen tehtävä ja viitteitä tositapahtumiin. Näin niillä on mielestäni samankaltaisuuksia ja yhteistä historiaa tämän päivän dokumenttiteatterin kanssa.

Junttila on haastatellut dokumenttiteatterin tekijöitä ja ihmisiä, jotka ovat olleet kosketuksissa lajin pioneereihin, esimerkiksi yhdysvaltalaisesta Anna Deaver Smithistä, englantilaista Nicolas Kentiä ja edesmenneiden saksalaisen Erwin Piscatorin oppilasta ja brittiläisen Peter Cheesemanin leskeä. Suomesta Junttila nostaa yhdeksi dokumenttiteatterin ensimmäisistä tekijöistä Ralf Långbackan. (Junttila 2012, 72–73). Aloitan Suomesta.

Yli 130 teatteriesitystä ohjannut ohjaaja ja taitelijaprofessori Ralf Långbacka on monilla töillään ylläpitänyt ja kehittänyt suomalaisen teatterin yhteiskunnallisuutta ja poliittisuutta. Vaikka suuri osa hänen ohjaamista näytelmistään on klassikoita, fiktiota ja draamanäytelmiä, joukkoon mahtuu myös esityksiä, jotka muistuttavat paljon tämän päivän dokumenttiteatteria. Esimerkiksi teatteri Lillaniin vuonna 1980 Långbackan ohjaama *På era platser...färdiga* kertoi ympäristöongelmista, automaatiosta, työttömyydestä ja energiakysymyksistä. Näytelmässä oli muun muassa hahmona kotirouva, joka osasi laskea ja ratkoa, miten saavutetaan tavoiteltu osuus kehitysmää-apua bruttokansantuotteesta sekä muita työttömyyden ja talouden kysymyksiä. Långbacka kertoo Hannimari Heinon suomentamassa kirjassa *Taiteellista teatteria etsimässä* (2011, 315), että näytelmää varten he kuulivat monia asiantuntijoita välttääkseen asiavirheet. (Emt., 2011, 314–315.)

Näytelmä oli revyy ja ymmärtääkseni hahmot fiktiivisiä ja ainakin osa yhteiskunnallisiin ongelmiin esitetyistä ratkaisuksista enemmän provokaatioita kuin toteuttamiskelpoisia ratkaisuja. Siitä huolimatta revyypiirteet elävöittivät silloista teatteritarjontaa aivan kuin dokumenttiteatteri tänään. Toinen maaliskuuta 1980 Kirsikka Siikala kommentoi *Helsingin Sanomien* arvostelussa esitystä

näin: ”Kauan on jo ehditty haikailla suomalaisen teatteriin nopeutta, ajankohtaisuutta, pelottomuutta. Tässä se tulee – haasteena muillekin” (emt., 315).

Långbacka on kuvannut teatterikäsitystään realismiksi, jossa on ideologinen, sosiologinen ja esteettinen taso. Tasot toimivat samanaikaisesti, mutta Långbackan mukaan (1977, 200) ideologinen analyysi todellisuudesta on oleellisin. Långbacka on saanut vaikutteita Bertolt Brechtin näkemyksistä siitä, miten dialektiikan avulla voidaan teatterissa kuvata todellisuutta. Kuten Brehtiä, myös Långbackaa kiinnostavat ihmisten ja todellisuuden ristiriitaisuudet. Hän kritisoi psykologisen teatterin tapaa kertoa epäolennaisista asioista ja nostaa yksittäinen henkilöhahmo ja näyttelijän roolisuoritus keskiöön. Tällöin se hänen mukaansa peittää todellisuuden näennäisten ongelmien alle. Esimerkiksi kun Långbacka ohjasi vuonna 1973 Turun Kaupunginteatteriin Brechtin *Galileo Galilein*, hän päätti keskittyä Galilein ominaisuuksien ja luonteen sijaan hahmon historiallisiin ja yhteiskunnallisiin suhteisiin. (Långbacka 1977, 199–202.)

Ralf Långbacka uskoi jo 1970-luvulla, että teatteri voi opettaa ja kasvattaa yleisöä. Långbackan mukaan (1977, 210) realistinen teatteri vaatii tekijöiltä ja katsojilta esityksen ja esitystilanteen ajattelemista yhteiskunnalliseksi ilmiöksi. Se ei ole samaa kuin porvarillisen teatteriperinteen luoma ”banaali ajanviete” eikä ”korkeaa taidetta, jolla ei ole mitään yhtymäkohtia arkipäivän todellisuuteen” (emt.).

Långbacka ei käsitellyt todellisuutta kuten nykyajan dokumenttiteatterin tekijät, mutta hänen käsityksensä eepisistä teatterista ovat jättäneet jäljen Suomen teatterihistoriaan ja tarjonneet ajateltavaa myös nuoremmille teatterintekijöille. Hänen mielipiteensä antavat myös pohdinnan aihetta tämän päivän dokumenttiteatterintekijöille ja -tutkijoille. Dokumenttiteatteri on, kuten Långbackan realistinen teatteri omana aikanaan, täysin muuta kuin pakoa todellisuudesta.

Brasilialainen teatterintekijä Augusto Boal menee teatterin yhteiskunnallisen merkityksen pohtimisessa vielä pidemmälle. Hänen mukaansa teatteri on aina väistämättä poliittista, koska ihmiset ovat poliittisia toimijoita, eikä teatteria näin voi erottaa politiikasta. Kirjassaan *Theater of the Oppressed* (1979/2000) Boal väittää, että teatteri on ase. Se on ase ja väline sekä vallan käyttöön ja dominointiin että vapautukseen. Teatteri on aina kuvastanut hyvin yhteiskunnan asetelmia ja tunnelmia. Boalin mukaan (1979/2000, IX, X) teatterissa esiintyjien jako pääosan esittäjiin ja kuoroon on kuin yhteiskunnan jakautuminen eliittiin ja rahvaaseen. Teatterin alkuperäisestä muodosta, ideasta ja historiasta on myös muunlaisia näkemyksiä, mutta Boal on oikeassa siinä, että

teatteri antaa tekijöilleen valtaa. Viestintä, jota myös teatterissa tapahtuu, on jonkin välittämistä ja vastaanottamista, ja siinä on mahdollisuus harjoittaa symbolista valtaa.

Anthony Jackson on kirjoittanut (2007), että ymmärtääksemme nykyajan teatterin tekemistä meidän on katsottava menneisyyteen ja kontekstoitava käytännöt pidempään kulttuuristen käytäntöjen traditioon. Hän käsittelee kirjassaan *Theatre, Education and the Making of Meanings* teatterin roolia kasvattajana, opettajana ja valistajana. Hän kirjoittaa agit-propista, Bertolt Brechtin teatterista ja monesta muusta yleisöä tai yhteiskuntaa muuttamaan pyrkivästä tyylilajista. (Jackson 2007, 10–12.) Kirjaa lukiessa huomaa, että dokumenttiteatterin juuret ovat myös poliittisessa teatterissa ja opetusteatterissa. Siirryn ulkomaille ja ajassa yli 100 vuotta taaksepäin.

1800-luvun lopulla maailma kehittyi vauhdilla. Tiede, talous, politiikka ja teollisuus kehittyivät ja väestömäärät valtioissa kasvoivat. Samalla ero köyhien ja rikkaiden välillä kasvoi. Nämä muutokset synnyttivät myös monia taiteellisia liikkeitä ja teattereissa halun päästä kiinni takaisin todelliseen elämään, teatterin naturalismiin. Tämä näkyi tavoitteena tehdä näyttämön lavastus, puheet ja toiminta vastaamaan mahdollisimman hyvin todellista elämää ja paljastaa sosiaaliset ja taloudelliset olosuhteet ihmisten ympärillä. Muun muassa ranskalainen kirjailija Émile Zola uskoi, että teatterin oli oltava suhteessa todelliseen elämään säilyäkseen. Tuohon aikaan yhteiskunnallisia aiheita käsitteleviä näytelmiä nimitettiin naturalismin edustajiksi. Teatterintekijät pyrkivät näyttämään korruption, ahneuden ja muut sosioekonomiset olosuhteet tavoitteenaan lisätä yleisön yhteiskunnallista tietämystä ja moraalialia. (Jackson 2007, 49–52.)

Myös näytelmäkirjailija Henrik Ibsen käsitteli näytelmissään huoltaan ihmisten moraalirappiosta ja keskiluokan rakentamista valheista. Niitä on kutsuttu ”sosiorealistisiksi” näytelmiksi. Ibsenin näytelmät, etenkin *Nukke koti*, onnistuivat synnyttämään yhteiskunnallista keskustelua. Kuitenkin niitä on kritisoitu siitä, että ne eivät loppujen lopuksi kuvaa kovin objektiivisesti sen hetkistä asiaa tilaa, vaan enemmänkin Ibsenin omia henkilökohtaisia kokemuksia ja elämää. (Emt.)

Näytelmäkirjailija George Bernard Shaw oli myös sitä mieltä, että draaman on käsiteltävä isoja ja ajankohtaisia yhteiskunnan asioita. Hänen mukaansa draamalla oli yhteiskunnan muuttajan rooli sekä moraalinen, ideologinen ja poliittinen opetus. Hän perehtyi sekä Marxin poliittisiin filosofioihin että Ibsenin töihin, ja hänen ensimmäinen ”epämiellyttäväksi näytelmäksi” luonnehtimansa teos esitettiin vuonna 1892. Se oli nimeltään *Widower's Houses*. ”Epämiellyttäväksi näytelmäksi” Shaw kutsui näytelmiään, jotka käsitelivät sosiaalisia rikoksia. Niiden teemat rakentuivat tarpeesta muuttaa yhteiskuntaa ja politiikkaa. Shaw uskoi, että draaman keinoin voidaan

päästä käsiksi syvimpiin ihmisyyden ongelmiin ja jopa luoda ”aitoa draamaa” eikä vain perinteisen viihteen tarjoamaa ”pseudo-draamaa”, näennäisdraamaa. (Jackson 2007, 52–54.)

Anthony Jacksonin mukaan John Galsworthyn näytelmä *Justice* (1909) on yksi harvoista näytelmistä, joiden voidaan sanoa vaikuttaneen suoraan sosiaaliseen järjestelmään. Galsworthy ei ollut yhtä kiinnostunut politiikasta kuin Shaw, mutta hän oli hyvin kiinnostunut ”uudesta draamasta” ja teatterin yhteiskunnallisen aseman muuttumisesta. *Justice*-näytelmä sai alkunsa, kun Galsworthy kiinnostui rangaistusreformista ja vieraili vankiloissa. Hän kirjoitti näytelmän, joka korosti vankila- ja oikeusjärjestelmän epäoikeudenmukaisuuksia sekä toi ilmi epäinhimillisyyden ja julmuuden, johon yhteiskunta on kykenevä. Näytelmän ja Galsworthyn kirjoittamien artikkelien uskotaan vaikuttaneen paljon siihen, että lopulta vankeusjärjestelmästä vähennettiin 1000 kuukautta eräänlaista erityssellivankuutta (Solitary Confinement) vuodessa. Galsworthy itse sanoo näytelmän onnistuneen saamaan realismin ja draamallisen fiktion tasapainoon ja että näytelmä on merkittävän todellinen esitys siitä, mitä monissa tapauksissa todellisuudessa tapahtuu. (Jackson 2007, 55–59.)

Vuonna 1929 tapahtunut pörssiromahdus ja laman alku sysäsivät teatterintekijät niin Euroopassa kuin Yhdysvalloissakin radikalisoitumaan ja manifestoimaan uusille yleisöille. Agit-prop-tyyli on syntynyt 20-luvun Saksassa erilaisista yleisön vaikuttamistapojen ja -tekniikoiden yhdistämisestä. Teatterin muutosvoiman ja valistavan vaikutuksen ymmärsi etenkin saksalainen Erwin Piscator, joka laajensi agit-prop tyyliä propagandasta kohti opettavaa ja vuorovaikutuksellista teatteria. Hänelle teatterin tehtävä oli ennen kaikkea opettaa, sivistää yleisöä ja herättää keskustelua. Hän uskoi taiteen voivan toimia välineenä luokkataistelussa. Yleisö oli hänelle kuin parlamentin lainsäätäjät. Hän perusti Berliiniin 1920 proletariaattien teatterin Proletarisches Theatr, joka käytti muun muassa kunkin esityspäivän sanomalehden reportaaseja näytelmän osana. Monet näytelmät olivat kuin väittelyitä, joiden lopputuloksen yleisö sai päättää. (Jackson 2007, 66, 72–75.)

Piscator halusi tehdä teatteria työläisille ja laajentaa taidekäsitystä porvaristolle mieleisestä kaupallisesta viihteestä yhteiskunnallisuuteen ja ajankohtaisuuteen. Hän toi teatteriin kertovan muodon dokumentteineen, montaasitekniikoineen ja heijastuksineen sekä videoineen. (Niemi 1975, 131–133.) Piscator loi ”uuden dokumenttinäytelmän lähimenneisyyden analyysiksi” (emt., 135). Hänelle teatteri oli moraalinen laitos, ”jossa ihmiset voivat kokea uuden tiedon ja todellisuuden tuottaman ilon” (emt., 138). Piscatorin teatterin vaikutukset näkyvät Bertolt Brechtin teatterikäsityksessä, johon jo aiemmin viittasin. Myös Brechtille teatteri oli nimenomaan osa yhteiskunnallista todellisuutta, ja hän uskoi teatterin voivan opettaa ja muuttaa maailmaa (Brecht 1957/1965, 7–8, 52–53).

Poliittinen ja yhteiskunnallinen teatteri on levinnyt samoihin aikoihin ympäri maailmaa. Muun muassa Saksasta ja Venäjältä Amerikkaan tulleet maahanmuuttajat käyttivät agit-prop-tyyliä. He käyttivät teatteria keinona viestiä uusia ideoita, opettaa katsojia ja muuttaa vallitsevaa poliittista ilmapiiriä ja yhteiskuntaa. Vuonna 1934 Yhdysvalloissa arvioidaan olleen yli 400 työläisten teatteriryhmää. Uusista radikaaleista teatteriryhmistä yksi merkittävimpiä oli Prolet Bühne, joka oli saksalaisten maahanmuuttajien teatteri New Yorkissa. Vuonna 1935 työttömien teatterintekijöiden työllistämiseksi perustettiin Yhdysvalloissa The Federal Theatre Project (FTP), jonka yhtenä esitystuotantona olivat ”elävät sanomalehdet” (living newspapers). Teatteriryhmällä oli yleisöä sivistävä päämäärä ja halu toimia yhteiskunnallisena vaikuttajana. ”Elävät sanomalehdet” olivat esityksiä, jotka käsittelivät jotain ajankohtaista asiaa tai ongelmaa ja jotka dramatisoitiin sanomalehtien aihetta käsittelevistä uutisista. (Jackson 2007, 66, 75, 77, 84–88.)

Euroopassa yhtenä 1900-luvun alkupuoliskon poliittisen teatterin esimerkkinä pidetään Iso-Britannian työläisten teatteriliikettä (Workers’ Theatre Movement) ja sen jälkeläistä Lontoon Unity teatteria (London’s Unity Theatre), joka perustettiin 1935. Neuvostoliitossa 1900-luvun alussa puolestaan sinisiin työmiehen haalareihin pukeutuneet näyttelijät kiersivät baareissa, työväentaloilla ja rekan lavoilla esittämässä kansalle hallituksen politiikkaa ja luokkasodan syitä ja seurauksia. (Jackson 2007, 67, 69–70, 75, 80.)

Agit-propille ja poliittiselle teatterille oli tyypillistä, että sitä vietiin ihmisten luokse, teatteritilojen ulkopuolelle ja että esiintyjät eivät läheskään aina olleet ammattilaisia. Siinä missä esimerkiksi Ibsen ja August Strindberg käsittelivät näytelmissään sosiaalista järjestelmää ja todellisuutta yläluokkaa miellyttävällä intellektuellilla ja taiteellisella tavalla, työläisten radikaalit teatteriryhmät tekivät saman alemman luokan kielellä ja suoremmalla tyylillä. (Jackson 2007, 70–72.)

Tieteen ja teknologian hyödyntäminen teatterissa on myös historiasta tuttua. Esimerkiksi Chicagossa vuonna 1938 ”elävä sanomalehti” -tyyliä edustava esitys *Spirochete* kertoi syfiliksen, eli kupan, leviämisestä ja vaaroista. Tuohon aikaan tautiin ei ollut parannusta, ja teatteri tavallaan kampanjoi, jotta ihmiset menisivät verikokeisiin ja hakeutuisivat hoitoon. Taudin leviämien ympäri Eurooppaa havainnollistettiin esityksessä isolla valaistulla kartalla näyttämön perällä. Neonvalot syttyivät yksitellen kartalla samalla, kun vähäpukeisen naisen silhuetti tanssi sen läpi. Aiheensa puolesta näytelmä on kulttuurin ja historian kontekstiin sidottu ja kuvaa teatteria, jolla on sekä opettavainen että propagandistinen agenda. Se oli ”puoli-dokumentaarinen” ja ”puoli-fiktionaalinen” täydennys terveydenhuollon isoon kampanjaan, vaikka sitä ei kirjoitettu päättäjien pyynnöstä. (Jackson 2007, 101–103, 113, 116.)

Brasiliassa kehittyi 1970-luvulla itsenäisesti oma poliittisen ja pedagogisen teatterin malli ohjaaja Augusto Boalin esimerkistä, ja 1980-luvulla tapa käyttää teatteria opetuksen ja valistuksen välineenä oli lähes maailmanlaajuista. Teatterin soveltaminen koulutuksessa ja kasvatuksessa näkyi etenkin yhteisöissä, instituutioissa ja kouluissa. Se sisälsi vuorovaikutusta yleisön kanssa, yleisön osallistamista ja työpajoja. Se on osoittautunut vaikuttavaksi ja voimakkaaksi teatterisuuntaukseksi, jota eri maat ja paikat ovat soveltaneet omiin tarpeisiinsa. (Jackson 2007, 133.)

Historian hirveydet ja yhteiskunnan vääryydet ovat vaikuttaneet myös Puolassa dokumentaarisen teatterityylin syntyyn. Siellä 1960–70-luvulla uudelleen muokattiin televisiateatteriin oikeuden pöytäkirjoja. Myös uutistekstit ja haastattelunauhat ovat päätyneet näytelmäteksteihin. Puolalaiset dokumenttiteatterin tekijät, joista osa on toiminut myös journalistina, ovat käsitelleet muun muassa kodittomuutta, työsuojelurikkomuksia ja politiikkaa. Puolalainen teatterikriitikko Jerzy Koenig on sanonut 1960-luvulla, että puolalaisten teatterintekijöiden dokumentaarinen tyyli ei johdu niinkään heidän kiinnostuksestaan faktoihin ja dokumentteihin, vaan heidän neuvottomuudestaan todellisuuden ongelmien edessä. (Sowinska 2010, 72–78.)

1900-luvun lopun dokumenttiteatteri suosi paikallisia ja kansallisia tarinoita ja tapahtumia. 11. syyskuuta 2001 New Yorkin terrori-iskujen jälkeen dokumenttiteatteri muuttui kansainvälisemmäksi ja isompia ongelmia ja kansainvälisiä tapahtumia käsittelevämmäksi. Jatkuvasti dokumenttiteatteri luo uutta, ja genre elää ajassaan. (Martin 2010, 24.) Yhdysvaltalaisen teatteritutkijan ja professorin Janelle Reineltin mukaan (2010, 38) dokumentaaristen näytelmien kasvu on ollut vähittäistä mutta oleellista. Hän viittaa Derek Pagetiin, joka pitää (1990) Joan Littlewoodin musikaalia *Oh What a Lovely War* yhtenä Britannian ensimmäisistä dokumenttiteatteriesityksistä. Se esitettiin vuonna 1963. Sen jälkeen näytelmien määrä sekä muodot, dokumenttiteatterin alatyylit, ovat lisääntyneet. (ks. Reinelt 2010, 38.)

Florian Malzacher kuvaa (2008) teatterityhmä Rimini Protokollia yhdeksi tämän ajan suosituimmista dokumenttiteatteria tekevistä ryhmistä. Rimini Protokoll ei käytä esityksissään näyttelijöitä eikä valmiita tekstejä. Malzacherin mukaan suosion syynä on muun muassa se, että ryhmä onnistuu näyttämään esityksissään monimotoisen maailman, jossa yksilö on kaiken perusta ja totuus on aina tarinan muoto. Ryhmän tekemä teatteri on dokumentaarista tavallaan olla suoraan yhteydessä maailmaan sellaisena kuin me sen koemme. Esitysten aiheina on ollut esimerkiksi työttömyys, kapitalismi, vanhuus, kuolema ja kansainvälinen talous. (ks. Martin 2010, 80–81.)

Näyttelijöiden sijaan Rimini Protokoll käyttää niin kutsuttuja ”arjen asiantuntijoita”, eli tavallisia kansalaisia, paikkakuntalaisia, joiden tarinoista muodostuu kokonaisuus. Jokaiseen projektiin valitaan esiintyjät erikseen. Rimini Protokoll haastattelee esityksiä varten myös aiheiden asiantuntijoita ja tekee paljon taustatutkimusta, josta osa voi päätyä esitykseen tekstiruuduiksi tai videopätkiksi. Esityksissä on paljon yksityiskohtaista tietoa, jonka aitous on kuitenkin kyseenalaista. Ryhmä nimittäin ei erottele faktaa fiktiosta. Ei-draamallinen teksti ja amatööriesiintyjät ovat Rimini Protokollin peruselementtejä, joilla ryhmä haluaa saada katsojan kyseenalaistamaan todellisuutensa ja kiinnittämään huomionsa yhteiskunnan tapahtumiin ja asioihin. (Martin 2010, 80–89.)

Näen, että tapa käyttää uutisia, dokumentoituja tapahtumia ja tekstejä sekä kerätä tietoa omasta yhteiskunnasta yhdistää teatterintekijöitä useissa maissa. Se on yksi lähestymistapa käsitellä vallitsevassa kulttuurissa tärkeiksi koettuja asioita, ehkä jopa sysätä asioita muutokseen.

2.2.3 Dokumenttiteatterin tehtävä

Pro gradu -tutkielmassaan Junttila luettelee (2010, 41–42) dokumenttiteatterilla olevan useita tehtäviä: se **tulkitssee historiaa, tutkii ristiriitoja herättäviä tapahtumia ja prosesseja, opettaa ja lisää tietoa, tuo esiin marginaalissa olevien yksilöiden ja ryhmien ääniä, tutkii dokumentaarisen ja fiktiivisen kerronnankeinoja sekä voimaannuttaa ihmisiä** saamaan tietoa ja muuttamaan todellisuutta. Martinin mukaan (2010) dokumenttiteatteri parhaimmillaan ”tarjoaa meille tavan ajatella häiritseviä konteksteja ja monimutkaisia aihealueita samalla, kun se paljastaa meille lähteidensä hyveet ja puutteet”. Se ei ole vain näyteltyä historiaa, vaan myös historian kirjoitusta. (Martin 2010, 17–18, suomennos -NL.)

Koska dokumenttiteatteri käyttää todellisuudessa sanottuja asioita ja dokumentoituja todisteita esittäessään jotain todellisuudesta, herää kysymys mahdollisesta propagandasta. Esitys on vain yksi versio tapahtumista, ja se voi olla rakennelma puolitotuuksia, joilla yleisö yritetään saada vakuuttuneeksi jonkin tietyn väittämän oikeellisuudesta. Toisinaan dokumenttiteatteriesityksellä voi olla poliittisia pyrkimyksiä ja puolueellisuutta. Yleisemmin kuitenkin genren pyrkimys on erottaa teatterillisuus, todellisuus ja simuloitu todellisuus omiksi totuuksikseen ja saada yleisö näkemään tämä ja pohtimaan sitä, miten tarinoita heille kerrotaan. (Martin 2010, 21–22.)

Carol Martin listaa (2010, 22) dokumenttiteatterin tehtäviksi **oikeudenkäyntien uudelleen avaamisen** kritisoidakseen oikeutta, **historiallisten lisäselvitysten luomisen, tapahtuman rekonstruoinnin, omaelämäkerrallisen tarinan yhdistämisen historiaan sekä dokumenttien ja**

fiktio käsittelyn kritisoimisen. Lisäksi hän mainitsee tehtävän kommentoida tai käsitellä tarkemmin teatterin suullista kulttuuria ja arkipäivän teatraalisuutta (Martin 2010, 22).

Derek Pagetin mukaan (2009, 227–228) kaikilla dokumentaarisilla esityksillä on muutama yhteinen tehtävä: **uudelleen arvioida historiaa** paikallisesti, kansallisesti ja kansainvälisesti, **korottaa alistettuja tai marginalisoituja ryhmiä** kertoen niiden historiaa tai tavoitteita, **tutkia ristiriitoja herättäviä aiheita ja tapahtumia** paikallisessa, kansallisessa tai kansainvälisessä kontekstissa, **levittää informaatiota** pyrkien ”miellyttävään oppimiseen” sekä **kyseenalaistaa itse dokumentaarisuus**.

Kerron esimerkin siitä, miten nämä tehtävät ovat näkyneet esityksessä. Englannissa The Tricycle Theatre on tehnyt dokumenttinäytelmiä tai paremmin ”oikeusnäytelmiä” oikeussali kuulemisista (inquiry). Yksi kuuluisimpia esityksiä on *The Colour of Justice* (1999), joka kertoo Stephen Lawrencen rasistista tappoa käsittelevästä kuulemisesta. Dokumenttiteatteriesitys onnistui herättämään valtavan keskustelun Britannian piilevästä rasismista ja selventämään tapahtumien todellisen kulun ja faktat, vaikka oikeussalitulannetta jäljittelevä puhepainotteinen esitys saattoi olla dramaturgisesti analysoituna tylsä. Tappo ja oikeudessa käytävät kuulustelut ovat jo itsessään hyvin dramaattisia. Niissä on päähenkilöt ja toimintaa jo valmiiksi, mutta lisäksi tapahtuma on merkittävä kansan tai yleisöjoukon hyvinvoinnille. Se herättää julkista huomiota, ja se kertoo jotain syvempää, symbolisoi jotain kansan tai paikallisten piirteistä tai elämäntavoista. Tällaisen tapahtuman ottaminen dokumenttiteatterin käsittelyyn on omiaan provosoimaan kyseisen yhteiskunnan kriittistä ja eettistä ajattelua. (Reinelt 2010, 27–31, 37–39.)

Reinelt kertoo näytelmäkirjailija David Haren sanoneen, että *The Colour of Justice* -näytelmä oli moite brittiläiselle teatterille, joka keskittyi yhä vähemmän tärkeisiin aiheisiin ja teemoihin. *The Colour of Justice* oli nähdäkseni kritiikkiä myös medialle. Hare nimittäin sanoo myös, että näytelmän taustatyössä ja editoinnissa mukana ollut Richard Norton-Taylor on onnistunut tuomaan katsojien eteen Britannian rasismin kaikki muodot ja astevaihtelut selvemmin kuin mikään televisio, dokumentti tai sanomalehti. Norton-Taylor on ollut *Guardian*-lehden toimittaja. Reinelt nimittää britannialaisten dokumenttiteatterintekijöiden työtä ”documentary artwork”, dokumentaariseksi taiteelliseksi työksi. Se yhdistää tiedon- ja ymmärryksenhalun esteettiseen muotoon ja elämykseen. Näin dokumenttiteatteri voi omata sekä taiteellista ja esteettistä että käytännöllistä ja hyödyllistä arvoa. (Reinelt 2010, 38–39.)

Reinelt listaa monia Britanniassa tehtyjä dokumenttiteatteriesityksiä 2000-luvulta, ja kaikille näyttää olevan yhteistä kriittinen näkökulma käsittelemäänsä ajankohtaiseen tapaukseen. Hänen mukaansa teatteri voi osallistua julkiseen diskurssiin aktiivisena kulttuurin tekijänä, koska se onnistuu tulkitsemaan ja ymmärtämään maailmaa omalla ainutlaatuisella ja esteettisellä tavallaan. Teatteri harvoin voi vaikuttaa yhteiskunnan muutokseen itsessään, mutta se voi tuoda arvokkaan panoksen ja lisän jo kehitteillä oleviin tai tapahtuviin demokraattisiin prosesseihin. Etenkin kun maailma on yhtä simulaatiota, ”kopiota kopiosta”, dokumentoinnin merkitys ja faktan tarve kasvaa. Teatterissa julkisesti esitetty kiistaton fakta auttaa ymmärtämään ja näkemään tapausten ja tapahtumien asianlaita ja todisteet. Dramaturgiset rakenteet auttavat jäsentämään ja selventämään todellisuutta. Se voi myös yhdistää ihmisten arkiset kokemukset ja mielikuvituksen. (Reinelt 2010, 38–39, 41.)

Jään pohtimaan, voiko teatterissa esitettyä faktaa ikinä ottaa kiistattomana vai paneeko teatteritila katsojat aina katsomaan esitystä fiktiona ja liioitteluna. Voiko näyttämö toimia uutisten ja uskottavan tiedon välittäjänä? Miten teatterillisesti esitetty fakta voidaan ottaa sen vakavammin kuin mikään mukaan julkinen esitys asiasta? Reinelt kirjoittaa mielestäni osuvasti, kun hän pohtii dokumenttiteatterin tehtävää. Hänen mukaansa (2010) **dokumenttiteatteri saa katsojat pohtimaan totuusväitteitä, etsimään asioiden taustoja, lisätietoa ja aitoja lähteitä**, vaikka nämä tietävät teatterin ”näyttelevän” todellisuutta ja objektiivisuuden olevan mahdotonta (Reinelt 2010, 40–41). Eli onko sillä väliä, perustuvatko heränneet kysymykset tietoon, tunteeseen vai luuloon, jos ihminen kuitenkin saadaan ajattelemaan asiaa?

Myös Anthony Jackson on pohtinut kirjassaan *Theatre, Education and the Making of Meanings*, voiko teatterinesitys olla samaan aikaan taideteos ja pedagoginen esitys, koska kaikki taiteellinen yleensä mielletään mielikuvitukselliseksi, monimerkitykselliseksi ja monimutkaiseksi. Sitten hän viittaa kirjailija Edward Bondiin, joka on sanonut vuonna 2002, että opettamisen ja valistamisen sijaan draama haastaa katsojat itse ajattelemaan ja pohtimaan asiaa. Teatterin taiteellisuus ja pedagogisuus, tiedonantipuoli, voidaan yhdistää onnistuneesti. Tällöin taiteellinen toteutus herättää katsojassa aktiivisen oppijan, joka alkaa etsiä ratkaisua näytelmän syöttämille ajatuksille ja tiedoille, varsinkin jos ne ovat ristiriidassa katsojan aiempien kokemusten ja tietojen kanssa. (Jackson 2007, 180–181.)

Tulkitsen, että dokumenttiteatteri parhaimmillaan herättää ihmisessä aktiivisen toimijan ja vastausten etsijän. Näytelmät ikään kuin kutsuvat yhteiselle tutkimusmatkalle tai keskusteluun ja väittelyyn. Jos ajattelen viestinnän eri malleja, niin dokumenttiteatteri on ehdottomasti lähempänä

vuorovaikutuksellista ja kaksisuuntaista viestintää kuin yksisuuntaista lähettäjä-vastaanottaja - viestintämallia. Tosin dramaturgi Juha-Pekka Hotisen mielestä kaksisuuntainen viestintä ei ole riittävä (Hotinen 2002, 171). Hänen mukaansa vasta monisuuntaisuus avaisi uusia mahdollisuuksia, joita teatteri tarvitsee, ja sitten hän ehdottaa, että teatteriyleisö pitäisi saada reagoimaan toisiinsa (Hotinen 2002, 171). Dokumenttiteatterilla on usein asiasisältönsä puolesta hyvät mahdollisuudet synnyttää katsojassa tarve kommentoida, väitellä tai herjata, mutta suun avaaminen käytännössä voi olla vaikeaa. Mikä olisi siihen sopiva aika ja paikka? Millainen esityksen tulisi olla, jotta jo sen aikana voisi olla isommin vuorovaikutuksessa kaikkien kanssa? Kuitenkin jo nyt katsojat jonkin verran reagoivat myös toisiinsa, ja viestintä on monisuuntaista. Ympärillä olevien nauru, huokaukset, aistittava hengityksen hidastuminen ja intensiteetti luovat myös viestintäsuhdetta.

Augusto Boalin teatteri käytti forum-teatterin tekniikoita. Siinä jostain todellisen elämän ongelmasta tehdään kuvitteellinen tilanne näyttämölle, joka katsojien pohtimista ongelman ratkaisuvaihtoehdoista muokataan ja uudelleen näytellään. Forum-teatteria on käytetty paljon kolmansissa maissa ja muun muassa vankiloissa ja vieroitushoidossa. (Jackson 2007, 135–136.) Yhä nykyään tehdään forum-teatteria paljon, esimerkiksi työyhteisön ongelmia ratkaistaessa, ja se on lähempänä soveltavaa, osallistavaa teatterilajia kuin dokumenttiteatteria. Kuitenkin se on myös yksi esimerkki teatterilajista, jossa näyttämön, näyttelijöiden ja katsojien välistä rajaa on rikottu, katsojien moraalitajua testattu sekä yhteisön kipupisteitä ja piilossa olevia ongelmia nostettu esille. Boalin teatterissa oli suora yhteys näyttämön tapahtumien ja ulkomaailman välillä (emt.).

Jonkinlaisen opettajan ja tiedonvälittäjän roolin ottaessaan teatteri ottaa riskin kohdata ”kokemattoman yleisön”. Ihmisten aiemmat kulttuuriset kokemukset, vaikutukset ja tavat määrittävät heidän tapaansa ja kykyjään merkityksellistää ja ymmärtää näyttämön tapahtumia. Aina yleisöllä ei välttämättä ole riittävää kulttuurista pääomaa arvostaakseen näkemäänsä taidetta. Se ei kuitenkaan välttämättä haittaa. Teatterin ei tarvitse aina olla helposti sulateltavaa, ja toisaalta tekemällä toisenlaista teatterigenreä, kuten valistavaa teatteria, se voi madaltaa ihmisten kynnystä tulla katsomaan teatteria. (Jackson 2007, 10.)

2.2.4 Dokumenttiteatteri mediakritiikkinä

Ulkomailla teatterintekijät ovat antaneet tiedotusvälineille kovaa kritiikkiä. Esimerkiksi Michael Andersson sanoo (2007), että journalismi on yksipuolistunut ja kaupallistunut. Mediasisältöjä ohjaavat osakkeidenomistajien edut, ja valta keskittyy yhä harvemmille. Hänen mukaansa

dokumenttiteatteri tarjoaa alustan aidolle, paikalliselle ja monipuoliselle keskustelulle, jota mediassa ei kuulla. (ks. Junttila 2010, 88–89.)

Derek Pagetin mukaan (2009) dokumentaarinen esitysmuoto on noussut suosioon siksi, että ihmiset luottavat eniten tapahtumien ”silminnäkijöihin”, kun luottamus yhteiskunnan instituutioita kohtaan on vähentynyt. Ihmiset eivät enää luota niin hyvin poliitikkojen puheisiin eikä tiedotusvälineiden kykyyn selittää tapahtumia ja kritisoida vallanpitäjiä. Dokumenttiteatteri käyttää kansalaisille tuttua mediakoodia: silminnäkijyyttä ja tunnustuksellisuutta. (Paget 2009, 235–236.) Ensikädenlähteet tuntuvat meistä luotettavilta ja kiinnostavilta.

Janelle Reineltin pitää (2009, 12) dokumenttibuumin syynä sitä, että valtamedia on kykenemätön selittämään ihmisille monimutkaisia yhteiskunnallisia tapahtumia. Robin Soans puolestaan kirjoittaa (2008, 17), että ”normaalit raportoinnin kanavat, joilta odotamme jossain määrin vastuullisuutta ja todenmukaisuutta, eivät ole enää luotettavia”.

Gary Fisher Dawsonin mielestä (1999) dokumenttiteatteri on yhtäältä metodi tulkita historiaa ja toisaalta metodi ”lisätä ymmärrystä sosiaalisesta ja poliittisesta dynamiikasta paremmin kuin perinteinen journalismi tekee tai pystyy tekemään” (ks. Junttila 2010, 28).

Monia Junttilan kirjaansa haastattelemissa dokumenttiteatterintekijöitä ärsyttää median rappio, mutta heillä on samanlaiset työmenetelmät kuin journalisteilla: henkilöhaastattelut ja arkistoiden, tilastoiden ja dokumenttien tutkiminen. Esimerkiksi Anna Deavere Smith sanoo Junttilalle, että ”meillä on suuri mahdollisuus, juuri nyt, tehdä julkisessa tilassa jotain mitä media ei tee. (...) jopa uutisista on tullut viihdettä” (Junttila 2012, 131). Näyttelijä Robin Soans puolestaan kysyy Junttilalta: ”Median tekemät tutkimukset ja parlamentin tilaamat selvitykset ovat aika epäuskottavia. Kuka julkisen keskustelun siis avaa?” (Junttila 2012, 155). Ohjaaja ja toimittaja Susanna Kuperinen sanoo Junttilalle, että ”esityksessä on mahdollista tehdä rakenneanalyysiä yhteiskunnasta ja yhdistellä toisiinsa kokonaisuuksia tavalla, joka lehtitekstissä olisi hankalaa”. Hänelle dokumenttiteatteri on ”journalismia teatterissa”. (Emt., 249–250.)

Junttila on keskustellut ulkomaisten tekijöiden kanssa myös dokumenttiteatterin tehtävistä. Eräs haastatelluista sanoo dokumenttiteatterin avaavan keskustelun, jota media ei tee (emt, 155). Eräs toinen sanoo, että ”tärkeintä on osoittaa virhe järjestelmässä”, ja yksi kutsuu dokumenttiteatteria ”näyttämön datajournalismiksi” (emt., 267, 251).

Lisäksi esimerkiksi Alan Filewod kirjoittaa (2009, 60) dokumenttiteatterin historiallisen mallin tulevan näkemyksestä, että teatteri on paikallisen viestinnän muoto, joka kritisoi ja inhimillistää joukkotiedotusvälineiden informaatiovirtaa.

Tuomo Pietiläinen näkee, että dokumenttiteatterin vahvuus on dramatisoida vaikeita asioita uudella tavalla, niin että ne ovat suuren yleisön helpompi ymmärtää. Teatterilla on välineitä esittää kuiva asia kiinnostavasti. Tästä Pietiläinen ottaa esimerkiksi *Eduskunta*-näytelmässä avatun eläkejärjestelmän. Lisäksi teatterissa esiintyjien ja katsojien välille saadaan luotua vahva jännite ja intensiteetti, jota esimerkiksi suhteessa televisioon ei voida saada. (Mervaala 2013.)

Yleisradion toimittaja Janne Zareff kirjoittaa *Journalistissa* (2013), että tanskalaista Borgen tv-sarjaa ja amerikkalaista *Newsroom*-sarjaa on kiiteltu siitä, että ne kertovat ”tärkeistä ja todellisista asioista paremmin ja kiinnostavammin kuin journalismi koskaan”. Tanskalainen sarja kuvaa poliittista elämää fiktiivisten päättäjien näkökulmasta, ja amerikkalainen *Newsroom* avaa uutisen tekemisen prosesseja. Todellisuuteen pohjautuvilla ja todellisuutta selittävillä sarjoilla on keinoja, joita perinteisellä medialla ei ole. Zareff näkee (emt.) *Eduskunta II* -näytelmän saaneen tutkivan journalismin Lumilapio-palkinnon muun muassa siitä syystä, että siinä tehtiin asioita toisin kuin perinteisessä journalismissa. Hän jatkaa, että vaikka teatteri ei voi korvata perinteistä journalismia, se voi tukea sitä. Mediatyhtiöiden on pohdittava journalismi uudelleen tavoittaakseen yleisönsä, ja yksi tapa voisi olla käyttää fiktion keinoja. Esimerkiksi talouden tai politiikan logiikka voidaan joskus avata paremmin fiktion kuin perinteisen journalismin keinoin. (Zareff 2013.)

Teatteritieteen emeritusprofessori Joachim Fiebach näkee (2010), että median esittämät dokumenttiohjelmat ovat ”tehokkaita yhteiskunnallisia voimia, jotka muokkaavat ihmisten näkökulmia, käsityksiä ja arvioita valtajärjestelmistä, sosioekonomisista oloista ja poliittisista strategioista”. Hänen mielestään katsojat mukautuvat tiedotusvälineiden esittämiin näkökulmiin ja tukevat ruudussa rakenneltuja realiteetteja (emt., 192).

On totta, että dokumenttiohjelmat voivat esittää ”totuutena” vääristyneen ja vahvasti rakennetun tulkinnan jostain tilanteesta. Dokumentit ovat ongelmallisen rajattuja ja rakennettuja, mahdollisesti vielä hyvin moniselitteisiä. Katsoja uskoo helposti valo- tai videokuvan autenttisuuteen dokumenttiohjelmassa, mutta eikö silloin sama vaara ole dokumenttiteatterissa. Jos katsoja tulee dokumenttiteatteriin samanlaisella ennakko-oletuksella tai ”medialukutaidolla” kuin katsoo dokumenttaarisia televisio-ohjelmia ja elokuvia, niin huoli katsojan kritiikkittömyydestä ja mukautumisesta annettuun näkökulmaan on yhtä aiheellinen dokumenttiteatterissa.

Dokumenttiteatterintekijöiden kritiikki medialle on pohtimisen arvoinen. Onko joukkoviestintä viihteellistynyt ja politiikka teatterillistunut? Saako mistään mediasta enää kokonaiskuvaa, taustoitettua analyysiä ja moniäänistä näkemystä jostain yhteiskunnallisesta tilanteesta tai ongelmasta? Valitsevatko journalistit lähteensä väärin? Se ainakin on aistittavissa, että ihmisillä on kova kiinnostus autenttiseen materiaaliin ja erinäistä valtaa pitävien, kuten päättäjien, yritysjohtajien ja jopa poliisin, lausuntoihin kohdistuu aiempaa enemmän kyseenalaistamista ja kritiikkiä. Seuraavassa luvussa kerron journalismin tehtävistä ja ihanteista sekä journalistien ja tutkijoiden esiin nostamia huolia ja havaintoja journalismin tilasta.

3. JOURNALISMISTA

Tässä tutkimuksessa määrittelen journalismin, kuten Heikki Kuutti. Se on toimituksissa tehtyä tai vapaiden toimittajien tekemää faktapohjaista, ajankohtaista ja suurimmaksi osaksi yhteiskunnallista joukkoviestintää. Se on joukkoviestintäsanomien tuottamista suunnittelun, valinnan, hankinnan ja muotoilun kautta. Lopputuote, sanoma, voi olla ääntä, kuvaa, tekstiä tai videota ja näiden muodostamia kokonaisuuksia. Kuutti näkee journalismiin laajemmin kuuluvan myös kustannus- ja lähetystoiminnan sekä joissain tapauksissa faktapohjaisen yhteiskunnallisen kirjallisuuden. Olennaista on, että journalistinen aineisto on tosiasiapohjaista, oli muotona uutinen, elokuva, reportaasi tai asiaohjelma. Muita joukkoviestintäsisältöjä ovat fiktion, kuvitelmaan perustuvat tuotteet sekä mainokset. Näissä voi olla todellisuuden aineksia, mutta niitä on muokattu, sommiteltu ja käsitelty uudelleen ja eri tavoin. Joukkoviestinnän muodot yhdessä muodostavat ilmiön nimeltä media. Se on viihdettä, fantasiaa ja informaatiota. (Kuutti 2006, 69, 73, 129.)

Pertti Hemánuksen mielestä (1990) meidän kulttuurissamme ”journalismilla on uniikki tehtävä, jota muilla joukkotiedotuksen osa-alueilla ei ole”. Tämä uniikki tehtävä on olla faktapohjaisiksi ja ajankohtaisiksi oletettujen sanomien välittäjä. Käytännössä kaikki journalismi ei ole kovin ajankohtaista, ja joskus faktapohjaisuuskin voi pettää. Olennaista on se, että ihmisillä on oletus sanomista faktapohjaisina ja ajankohtaisina. He suhtautuvat journalismiin lähtökohtaisesti eri tavalla kuin esimerkiksi fiktiiviseen viihteeseen, vaikka yhtäläisyyksiäkin on. (Hemánus 1990, 141.)

Koska haastatteluaineistoni on 2000-luvun nuoren polven teatterintekijöitä ja dokumenttiteatteri nykymuodossaan melko tuore laji suomalaisessa teatterikentässä, on syytä tarkastella journalismia myös tässä ajassa. Kerron journalismin muutoksesta ja viittaan puhuttuun mediakriisiin, koska osa dokumenttiteatterin kentällä epäilee journalismin kykyä hoitaa tehtäväänsä ja näkee median olevan kriisissä. Journalismin yhteiskunnallinen tehtävä ja ihanteet ovat kuitenkin yhä pitkälti samat kuin jo vuosikymmeniä sitten, joten viittaan myös vanhempaan tutkimustietoon.

3.1 Median itsekritiikki ja alan muutos

Mediakritiikki tässä tutkimuksessa on yhtä kuin journalismin kritiikki. Kun puhun median murroksesta, muutoksesta ja kritisoimisesta, olen rajannut sen faktapohjaiseen ja yhteiskunnalliseen journalistiseen sisältöön, joka pyrkii täyttämään journalismin tehtäviä ja jota välitetään jonkin teknologiaa vaativan viestimen kautta, kuten lehden, radion, television tai internetin välityksellä. Arkikielessä sanoja mediatyöntekijä, toimittaja ja journalisti käytetään helposti synonyymisesti.

Kaikilla nimikkeillä on työssään ja toiminnassaan jotain yhteistä, mutta teoriassa ne tarkoittavat eri asioita. Minua kiinnostaa tässä tutkimuksessa suhteuttaa dokumenttiteatterintekijöiden työtä journalistien työhön. Journalisteilla ja toimittajilla tarkoitan tässä tutkimuksessa ammattijournalisteja, jotka suunnittelevat ja toimittavat journalistisia sisältöjä. Jätän esimerkiksi juontajat, kustannustoimittajat ja omista harrastuksistaan blogia pitävät kirjoittajat tutkimukseni ja pohdintani ulkopuolelle.

Anu Kantolan mukaan toimittajat ovat menettäneet asemiaan auktoriteetteina (Kantola 2011, 141). Ihmiset saavat nykyisin valtavan määrän tietoa ja mielipiteitä luettavakseen niin lehdistä, sähköisistä medioista, julkisista esityksistä kuin omista verkostoistaankin. Mediantekijöiden on oltava kriittisiä ja analyttisiä omaa työtään kohtaan pärjätäkseen. Teatterintekijät eivät ole ainoita median kritisoijia. 1990-luvun lopulta asti suurin osa suomalaisista on ajatellut, että tiedotusvälineillä on liikaa valtaa (Haavisto ym. 2007, ks. Väliaverronen, J. 2011, 155). Luottamus mediaan vaihtelee. Sami Borgin tutkimuksen (2007) mukaan vain joka toinen suomalainen luottaa televisioon, lehdistöön vielä pienempi joukko (ks. Väliaverronen, J. 2011, 155). Toisaalta esimerkiksi Kunnallisalan kehittämissäätiön joulukuussa 2013 teettämä tutkimus kertoo, että yli puolet suomalaisista luottaa tiedotusvälineisiin, ja media on presidentin jälkeen luotetuin taho (Hänninen 2014). Tutkimuksen toteutti TNS Gallup Oy, ja siihen vastasi 1079 vastaajaa, jotka edustivat 18–75-vuotta täyttäneitä (emt.).

Yleisön journalismiin kohdistuvasta kritiikistä Heikkilä ym. ovat erottaneet kolme tasoa: (1) *normikritiikin*, (2) *käytäntöjen kritiikin* ja (3) *rakennekritiikin* taso (emt., 170). Normikritiikki kohdistuu siihen, miten journalismi on onnistunut tekemään sen, mitä se periaatteen tasolla sanoo tekevänsä. Esimerkiksi uutista voidaan arvostella, jos se ei täytä odotettuja ajankohtaisuuden, relevanssin, ymmärrettävyyden ja neutraaliuden normeja. Käytäntöjen kritiikki kohdistuu journalistien työtapoihin ja siihen, miten ne vaikuttavat journalismissa asioiden esittämiseen. Rakennekritiikki osuu siihen, miten journalismi osallistuu yleisten totuuksien ja arvojen muodostamiseen. Tällöin lukija voi esimerkiksi arvostella sitä, kenen ääni pääsee journalistisessa jutussa esille ja miksi. (Heikkilä ym. 2012, 170–171.)

Wendy Wyatt on puolestaan jakanut (2007, ks. Heikkilä ym. 2012, 169) journalismikritiikin viiteen tasoon, joiden perusteella kriittinen arviointi voi koskea ”(1) journalismin sisältöjä, (2) sen filosofisia perusteita ja normatiivisia tavoitteita, (3) journalismin taloudellisia rakenteita ja kytkeäntä tai (4) journalismiin sisältyvää valtaa sekä (5) journalismin vaikutusta demokratiaan”. Journalismiin kohdistuva kritiikki voi siis olla hyvin monimuotoista ja ulottua yhdestä uutisesta

koko instituution yhteiskunnallisen aseman pohtimiseen. Lukemani perusteella dokumenttiteatterintekijöiden kritiikki kohdistuu kaikkiin tasoihin.

Onko dokumenttiteatterintekijöiden mediakritiikissä perää? Onko niin puhuttu laatujournalismi vähentynyt, ja journalistit unohtaneet tehtävänsä tai hylänneet ideologiansa? Mielenkiintoisia vastauksia näihin pohdintoihini antaa Johanna Vehkoon kirja *Painokoneet seis! Kertomuksia uuden ajan journalismista*. Kirja ei ole tieteellinen tutkimus, mutta monipuolinen katsaus alan tekijöiden näkemyksistä. Vehkoo on tutkinut uuden journalismin trendejä ja kirjoittaa journalismin sisällöstä ja merkityksestä 2000-luvun maailmassa. ”Uudella journalismilla” Vehkoo tarkoittaa 1960-luvulla Yhdysvalloista alkanutta journalismin liikettä, joka on hakenut kerronnan keinoja kaunokirjallisuudesta ja kokeilevasta kirjallisuudesta. Nykyään siihen voidaan liittää esimerkiksi sellaiset ilmiöt kuin datajournalismi, vuotojournalismi ja hidas journalismi. (Vehkoo 2011, 10–11.) Käsitteelle ”uusi journalismi” ei kuitenkaan ole mitään yhtenäistä määritelmää, ja on hyvä kysyä, mikä milloinkin on uutta.

Ensimmäisenä Vehkoo sanoo, että ”hyvä journalismi on jotakin, mitä ilman demokraattinen yhteiskunta ei voi toimia” ja että ”journalismin keskeinen tarkoitus on antaa kansalaisille välineitä, joiden avulla he voivat tehdä järkeviä valintoja demokraattisessa yhteiskunnassa” (Vehkoo 2011, 8 ja 99). Tähän median ja demokratian suhteeseen liittyvät pohdinnat esimerkiksi tasapuolisuudesta, riippumattomuudesta, avoimuudesta, läpinäkyvyydestä, monipuolisuudesta ja kriittisyydestä. Miten nämä käsitteet toteutuvat tänään journalistisissa sisällöissä? Edistääkö journalismi nyt demokratiaa?

Sosiaalisen median myötä kuka vain voi olla uutisten jakelija ja sisältöjen tekijä, mikä voi edistää demokratiaa. Journalismi on paitsi entistä digitaalisempaa, niin myös verkostoitunutta, avointa ja keskustelevaa (Vehkoo 2011, 9). Se pyrkii myös olemaan reilua ja eettistä (emt., 9, 14.) Kuitenkin Vehkoon havainnoista ja tutkimuksista käy ilmi, että moni journalismin tekijä näkee paljon parannettavaa. Poliitikkojen puheita ei analysoida riittävän kriittisesti, faktoja ei tarkisteta riittävän hyvin ja joistain aiheista ei vain kirjoiteta. Niistä on tullut tabuja. (Emt., 83, 119, 133.)

Jyrki Jyrkiäisen vuonna 2008 työssäkäyville Journalistiliiton jäsenille tekemän laajaan kyselytutkimuksen tulokset ovat myös osin alakuloisia. Loppuraportin *Journalistit muuttuvassa mediassa* (2008) mukaan yli puolet vastaajista oli sitä mieltä, että journalismin kriittisyys ja analyttisyys vähenevät tulevaisuudessa ja että elämyksellisyys ja viihteellisyys lisääntyvät. Lomakekyselyyn vastasi 614 journalistia. He myös kokivat, että ammatin arvostus, itsenäisyys sekä ammattieettisten sääntöjen noudattaminen ovat vähentyneet. Viidennes vastaajista uskoi työn

arvostuksen nousevan tulevaisuudessa, mutta lähes puolet ei osannut vastata, mikä yhteiskunnallinen merkitys omalla työllä on tulevaisuudessa. Monissa vastauksissa näkyi myös kiire ja tuntemus siitä, että määrä on tärkeämpää kuin laatu. (Jyrkiäinen 2008, 36, 50–52.)

Kari Koljosen väitöskirja *Kriisi journalismissa* (2013) kertoo siitä, miten journalismi ammattina ja instituutiona on muuttunut ajassa ja synnyttänyt keskustelua alalla. Koljonen on käynyt läpi kirjoituksia ja tutkimuksia journalismin kriisistä ja muutoksista 1990-luvulta tähän päivään, journalistien näkemyksiä ammattinsa ihanteista Koljonen analysoi 1970-luvulta lähtien.

Kerron seuraavaksi, mitkä journalismin tehtävät ja ihanteet ovat periaatteessa olemassa ja ammattijournalistien tiedossa, ja peilaan Vehkoon, Koljosen ja muiden journalismin tekijöiden nostamia muutoksia ja media-alan huolia tähän teoreettiseen journalismin olemukseen.

3.2 Journalismin yhteiskunnalliset tehtävät teoriassa

Tarkasteltaessa journalismia yhteiskunnan näkökulmasta, on kysyttävä muun muassa, millaisia yhteiskunnallisia tehtäviä, eli funktioita, joukkoviestinnällä on. Tehtävät tänä päivänä voivat olla käytännössä hieman erilaiset kuin vuosisatoja sitten, eivätkä ideologiset tavoitteet journalismin roolista välttämättä toteudu arjessa. Journalisteilla on eri mielipiteitä journalismin tehtävistä. Tässä tutkimuksessa määrittelen journalismin tarpeen melko perinteisen näkemyksen mukaan.

Joukkoviestintää paljon tutkinut Risto Kunelius kirjoittaa (2003, 180), että yhteiskunta on sekä ihmisten luonnollisesti järjestämä, orgaaninen kokonaisuus että vallankäytön rakenne. Erilaiset instituutiot vastaavat yhteiskunnan tarpeisiin. Näitä tarpeita ovat ”resurssien kerääminen ja koordinointi, päämäärien saavuttaminen ja niitä koskeva päätöksenteko, kiinteyden ylläpitäminen sekä jatkuvuuden säilyttäminen ja jännitystilojen laukaiseminen” (emt., 183). **Journalismin on ajateltu vastaavan erityisesti kiinteyden ylläpitämisestä.** Uutiset kertovat, mitä meillä on tapahtunut, mitä siitä ajatellaan ja mitä voi tulla tapahtumaan. Journalismi luo yhteistä näkökulmaa, todellisuutta ja tulevaisuutta. Samalla se auttaa meitä samaistumaan ja erottumaan, rakentamaan identiteettejämme. (Emt., 184–189.)

Journalismin tehtävään kiinteyden ylläpitäjänä viittaa myös Bengt Nerman (1973), kun hän sanoo tiedotusvälineiden kutsuvan yhteisyyteen. Tästä näkökulmasta journalismin tavoite on saada ennemmin **yhdessäolontilanne lukijan kanssa** kuin vain kielellisesti viitata maailmaan.

Journalismi siis **pyrkii lisäämään yhteisyyttä ja yhteisymmärrystä**, jotka ovat Nermanin mukaan (1973) pohjimmiltaan yhteiskunnan perusta. Yhdessäolontilanne puolestaan vaatii retorisia keinoja

syntyäkseen. Journalismin keinot luoda yhteisyyttä ja rakentaa maailma sanoista voidaan Nermanin ajattelutavassa tiivistää neljään osaan: on kerrottava maailmasta jotakin, on otettava kantaa ja ilmaista tunteita, on saatava vastaanottaja tuntemaan jotain ja on tarjottava vastaanottajalle mahdollisuus jakaa sama maailma. (ks. Hemánus 1990, 84–86.) Myös Mervi Pantin mukaan journalismi tiedonvälityksen lisäksi luo sosiaalisen yhteisyyden ja julkisen tilan, jossa myös tunteita koetaan ja ilmaistaan (Pantti 2009, 193).

Kuutti listaa (2006) journalismin tehtäviksi lyhyesti **totuudenmukaisen ja olennaisen tiedon välityksen, yhteiskunnan kriittisen tarkkailun, sananvapauden ja julkisen keskustelun edistämisen ja yhteiskunnallista valtaa käyttävien valvomisen**. Journalismi kuvaa, selittää, tarkastelee ja arvioi yhteiskunnallisia tapahtumia ja kehityskulkuja mahdollisimman todellisella kuvauksella. (Kuutti 2006, 73.) Jaana Hujanen puolestaan luettelee (2009, 122) sanomalehden tehtäviksi lukijan informoinnin, lukijan kokemuksista ja kysymyksistä kertomisen sekä lukijan aktivoinnin ja osallistamisen.

Journalismin yhteiskunnallisista tehtävistä ollaan teoriassa melko yhtä mieltä. Kaikki puhuvat, vaikka eri sanoin, tiedon, mielipiteiden, arvojen ja tunteiden välittämisestä sekä vuorovaikutuksesta, jotka vaikuttavat yhteisön ja yksilön identiteettityöhön ja demokratiaan. Kerron seuraavaksi enemmän yleisösuhteesta, tiedon ja viihteen välittämisestä sekä vallanpitäjien valvomisesta.

3.2.1 Yleisöä kuunnellen, osallistaen ja yhdistäen?

Heikkilä ym. (2012) kirjoittavat journalismin käyttökelpoisuuden näkyvän siinä, **miten se onnistuu kytkemään ihmiset osaksi julkisuutta ja yhteiskuntaa**. Journalismin yhteiskunnallisen roolin näkökulmasta sen on säilytettävä yhteiskunnallinen kiinnostavuutensa, mikä ei aina ole yksinkertaista. Ihmisten omat agendat, kokemukset ja näkemykset julkisesti merkittävistä asioista voivat poiketa median ja poliittisten instituutioiden aiheista ja kysymyksistä (emt., 228, 230).

Jaana Hujanen kirjoittaa (2009, 112) journalismin lisääntyneestä ”ihmisläheisyydestä”, joka on yhtäältä vastaamista markkinoiden kysyntään ja toisaalta julkista palvelua vahvistaen ihmisten kansalaisidentiteettiä ja yhteiskunnallista keskustelua. Hujanen mukaan toimitusten on valittava, kumman projektin he ottavat ensisijaisekseen. Toisin sanoen on valittava, määrittääkö hyvän journalismin tekemistä yleisötutkimusten tulokset kiinnostavasta lehdestä vai tehtävä tehdä kiinnostavaa journalismia yhteiskunnallisesti merkittävistä ja tärkeistä asioista (emt., 113). Hujanen muistuttaa (2009, 122), että lukijalle täytyy tarjota myös sellaista, mitä tämä ei osaa toivoa.

Kiinnostava kysymys on se, mitkä journalistisen julkaisun sisällöt onnistuvat lopulta osallistamaan ja aktivoimaan lukijoita, toisin sanoen kytkemään heitä Heikkilän ja muiden tutkijoiden toivomalla tavalla yhteiskuntaan ja julkiseen keskusteluun. Heikkilä ym. (2012, 235) ovat tarkastelleet kysymystä jakaen journalismin perinteiseen uutisjournalismiin ja populaariin journalismiin. Molemmat journalismin muodot voivat puhutella ihmisiä poliittisesti toimintakykyisinä kansalaisina ja olla heille merkityksellisiä kanavia kytkeytyä yhteiskuntaan, vaikka niiden tekstijärjestelmät ja näkökulmat ovat erilaisia (emt., 236–237).

Viestintäteknologian kehitys auttaa hankkimaan tietoa, mutta se myös haastaa perinteisen median välittämän tiedon ja tulkinnan. Ihmisille on tarjolla vaihtoehtoisia tiedonvälityskanavia sekä pääsy jopa alkuperäislähteisiin. Näin journalismin tarjoamat painotukset, valinnat ja todellisuuskuvat joutuvat yhä helpommin kriittisen arvioinnin kohteiksi. (Vehkoo 2011, 202–205.)

Yksi journalismin perinteisistä tehtävistä on kääntää asiantuntijoiden kieltä paremmin ymmärrettävään muotoon (Kunelius 2003, 202–202). Nykyisin journalismi on kiinnostunut asiantuntijatiedon lisäksi myös kansalaisten, ”arjen asiantuntijoiden”, tiedoista ja kokemuksista. On syntynyt niin kutsuttu kansalaisjournalismin idea, jossa journalismi ei vain välitä tietoa yhteiskunnan tasolta toiselle vaan myös koostaa, työstää ja tuottaa uutta tietoa yhdessä kansalaisten kanssa, kansalaisten arjesta ja heidän tietojaan hyödyntäen.

Journalismin yleisösuhte pyrkii nyt aktiivisesti olemaan kahdensuuntaista vuorovaikutusta. Toimitukset ovat kiinnostuneita myös yleisönsä iloista, murheista, mielipiteistä ja tiedoista. Heidän on oltava, koska yleisö voi jo itsekin tuottaa mediasisältöjä ja valita yhä laajemmasta kentästä, mitä kuluttaa. Koljosen mukaan nykyisin yleisö nähdään joukkona aktiivisesti julkisuuteen osallistuvia kuluttajia, joilla on yhä enemmän tilaa julkisessa keskustelussa, arvoa tietolähteinä ja valtaa journalistisissa prosesseissa. Näin journalismin sivistävän ja älyllisesti aktivoivan kansalaisia palvelevan tehtävän rinnalle on tullut **kuluttajia kuunteleva, neuvova ja viihdyttävä tehtävä**. (Koljonen 2013, 72–76.)

Samalla kuitenkin yleisöt ovat hajautuneet ja suuren kansanjoukon puhuttelemineen on yhä vaikeampaa. Julkisuudesta on vähentynyt tila, jossa yhteiskunnalliseen keskusteluun kansalaiset osallistuvat ikään, sukupuoleen ja kotipaikkakuntaan katsomatta. Koljosen tutkimuksen mukaan (2013) sen lisäksi, että journalistien on entistä vaikeampaa puhutella mahdollisimman laajaa kansanjoukkoa, julkinen keskustelu on muuttunut demokratiaa rapauttavaksi. Rationaalisen ja kriittisen keskustelun sijaan vedotaan yhä enemmän tunteisiin ja keskitytään huomion hakemiseen,

ja median rooli kansalaisten tiedottajana on kyseenalaistunut. Tiedotusvälineille on monen kyselyn mukaan kertynyt liikaa valtaa, ja informaatio kertoo lähinnä eliittien toimista ja puheista. Tällöin kansalaiselle jää passiivinen sivustaseuraajan rooli, joka voi aiheuttaa näiden haluttomuutta osallistua politiikkaan ja julkiseen keskusteluun ja seurata uutisjournalismia. (Koljonen 2013, 49.)

Myös Jaana Hujasen mukaan (2009) ”modernijournalismi” on asiantuntijakeskeistä. Toimitusten lähdeverkosto on virkamieskeskeinen, eikä kansalaisten äänille ole juuri tilaa. Lisäksi Hujasen toimittajahaastatteluiden perusteella osa journalisteista on huolissaan siitä, että markkinaehtoinen journalismi uhkaa julkisen palvelun tehtävää. Johto välttelee liian kriittistä ja ongelmakeskeistä uutisointia, ja asioita käsitellään todellisuutta myönteisemmässä valossa. (Emt., 124–125.)

Yleisön passiivisen sivustakatsojan roolia puretaan esimerkiksi sosiaalisessa mediassa, josta on tullut 2010-luvulla välttämätön osallistumisen ja osallistamisen areena tiedotusvälineille. Etenkin nuoria käyttäjiä tavoitellaan internetin yhteisöpalveluiden ja erilaisten digitaalisten sovellusten kautta. On tullut esimerkiksi lukijakilpailuita ja -gallupeja verkkoon sekä äänestämistä helpottavia vaalikoneita ja mahdollisuus lähettää viestiä suoraan lähetykseen. Uudet ohjelmat, palvelut ja välineet ovat lisänneet ihmisten mahdollisuuksia rakentaa oma uutisagendansa, välittää tietoja ja näkemyksiä muille kansalaisille sekä tuottaa omia juttuja julkisuuteen. Tiedon ja tarjonnan kasvaessa valtavaksi, tulee mielestäni sen hallitseminen, suhteuttaminen ja ymmärtäminen entistä tärkeämmäksi. Journalismi voi vielä auttaa tulkinnan tekemisessä ja oleellisen erottamisessa epäoleellisesta. Vehkoon haastattelema Guardianin toimittaja Paul Lewis sanoo, että ”journalistien pitää suodattaa kaaoksen seasta tärkein informaatio” (Vehkoo 2011, 74). Olen samaa mieltä ja samalla pelkään, että journalisti voi mennä muotivillitysten ja hupailujen mukaan tehden draamaa ja skandaaleja sieltä missä niihin ei ole aihetta. Missä on viihdyttävän journalismin ja viihteen raja?

3.2.2 Viihteellä, tunteella ja ripauksella tietoa?

Journalistiset sisällöt perustuvat arvovalinnoille ja emoyhteiskunnan normeille. Näin ne myös vahvistavat ja uusintavat arvomaailmaamme. (Kunelius 2003, 190.) Journalismin arvovalinnat näkyvät esimerkiksi uutiskriteereissä. Medioilla on erilaisia motiiveja ja sääntöjä arvioida asioiden painoarvoa ja lopulta valita julkisuuteen pääsevät aiheet ja niiden käsittelytavan. Kuitenkin yleisimpiä uutisarvoon vaikuttavia tekijöitä ovat Galtungin ja Rugenin vuonna 1985 listaamat: asian toistuvuus, voimakkuus, yksiselitteisyys, kulttuurinen merkittävyys, odotettavuus, yllätyksellisyys, jatkuvuus, henkilöitävyys, negatiivisuus sekä se, jos kohde kuuluu eliittiin tai jos muuta merkittävää ei ole kotimaassa tapahtunut, eli päivän valikoima (ks. Kunelius 2003, 190–191).

Näistä tekijöistä osa on ristiriitaisia keskenään, eikä uutisissa ja muissa journalistisissa jutuissa täyty kaikki kriteerit. Jutut ovat yhdistelmiä erilaisista perusteluista, mutta mitä korkeampi yhteiskunnallinen asema henkilöllä on, sen todennäköisemmin hänestä tehdään juttuja. Esimerkiksi Koljosen väitöskirjatutkimus puhuu (2013, 48) ilmiöstä *tabloidisaatio*. Siinä iltapäivälehtien tapa kirjoittaa yksityiselämän piiristä poimituista aiheista sensaationhakuisesti ja henkilöitä korostavalla tyyllillä on levinnyt myös muihin mediasisältöihin. Näin muun muassa rikosuutisointiin on tullut tyyli kertoa uutinen tarinana, jossa on syyllisiä ja sankareita (emt.).

Koljosen mukaan (2013, 47) journalismin julkisen palvelun tehtävä ajankohtaisen ja tosiasiapohjaisen informaation välittäjänä on saanut paljolti väistyä viihdyttämiskäytön tieltä. Journalismin viihteellistymisestä kertoo tutkijoiden mielestä muun muassa se, että faktajournalismiin liitetään viihteellisiä ja populistisia piirteitä, vakavan asiajournalismin asema on kaventunut mediassa ja että journalismi on entistä pinnallisempaa ja kevyempää. Journalistit kirjoittavat ja kertovat yhä yhteiskunnallisesti merkittävistä ja tärkeistä aiheista, mutta jutun muoto ja rakenne on usein helppotajuinen ja pelkistävä, tarinamuodossa yksinkertainen. (Emt.)

Journalismin kaupallistuminen ja kilpailun kiristyminen on nähty syiksi journalismin *tabloidisaatioon*. Kiristynyt kilpailu ei kuitenkaan suoraan tarkoita journalismin laadun heikkenemistä, eikä poliitikkojen yksityiselämän asioiden paljastaminen aina ole turhaa tirkistelyä. Poliitikot ovat vallassa myös vapaa-ajallaan, ja journalistien ja poliitikkojen väliset hyvät - verkostot eivät ole enää niin pidettyjä. (Juntunen & Väliverronen, E. 2009, 281, 283.)

Heikkilä ym. huomauttavat (2012), että politiikan populaarit esitykset voivat tarjota virallisuutta kyseenalaistavia merkityksiä, joiden kautta lukija voi tehdä omia kriittisiä tulkintoja julkisesta asiasta. Tosi-televisio-ohjelmat voivat puolestaan nostaa esiin sellaisia yhteiskunnallisia aiheita, jotka on jostain syystä jätetty pois virallisen journalismin ja politiikan agendoilta. Niin sanotun vakavan ja viihteellisen mediatarjonnan aiheet ja käsittelytavat eivät aina poikkea niin paljoa kuin luullaan, eivätkä kaikki journalismin sisällöt näytä viihteellistyvän. Ihmiset myös yleensä luovat käsityksensä julkisesta maailmasta useamman eri viestimen kautta sekoittaen vakavia ja populaareja mediatekstejä. (Emt., 237–238.)

Mervi Pantin mukaan (2009, 193) **tunteellisuus on lisääntynyt nykyjournalismissa**, vaikka tunteellisuus on nähty ristiriidassa journalismin kriittisyyden ja rationalismin ihanteiden kanssa. Pantti kuitenkin kritisoi tapaa asettaa tunne ja tieto vastakkain. Hän näkee, että tunteiden kuvaaminen journalismissa voi lisätä lukijan ymmärrystä ja osallistaa kansalaisia. Tunteet ovat

mielenkiintoisempi tiedon tuottamisen lähtökohta kuin pelkkä raportointi, ja ne myös välittävät moraalisia ja poliittisia argumentteja. Parhaimmillaan ne tukevat informaation välittämistä ja rohkaisevat yhteiskunnalliseen osallistumiseen. (Pantti 2009, 194 ja 206.)

Pantin artikkeli *Tunteellisempaa journalismia* ehdottaa tunnetta uudeksi, tämän ajan, uutiskriteeriksi (2009, 198). Uutisia ei käytetä vain tiedonlähteinä, vaan myös viihde- ja tunne-elämysten lähteinä. Onnettomuusutisiin ei enää riitä se, mitä on tapahtunut, missä ja miksi, vaan siinä on oltava yksityisiä ja kollektiivisia tunteita ja uhrien ja silminnäkijöiden haastatteluja. ”Miltä tuntuu?” -kysymys on yhä yleisempi journalistien tekemissä haastatteluissa. Tunne-elämysten herättämisessä käytetään myös lähikuvia ja tunnelmamusiiikkia. (Pantti 2009, 196–197.)

Median viihteellistyminen, kaupallistuminen ja pinnallistuminen ovat selviä kehityskulkuja, mutta uudet populaarimmat journalismin muodot ja selkeä kantaaottavuus voivat aktivoida hyvin yleisöä osallistumaan yhteiskunnalliseen toimintaan (Väliaverron, E. 2009, 27). Tilastojen mukaan helmikuussa 2011 Suomen suosituimmat uutismediasivut verkossa olivat *Iltalehden* ja *Ilta-Sanomien*, joiden jälkeen *Ylen* ja *Helsingin Sanomien* (Nikunen 2011, 28). Tämä voi kertoa siitä, että viihde kiinnostaa ihmisiä, mutta iltapäivälehtien sivustojen kävijämäärät voivat johtua myös molempien lehtien hyvin suosituista keskustelupalstoista (emt.).

Voisi pohtia, onko dokumenttiteatteri nyt ottanut tehtäväkseen selittää yhteiskunnassa tapahtuvia monimutkaisia prosesseja ja kulttuurisesti merkittäviä ilmiöitä, kun journalismi valitsee aiheensa voimakkuuden ja henkilöitävyyden mukaan. Toisaalta on kiinnostavaa kysyä, millaisia arvoja ja kriteereitä on dokumenttiteatterin aiheiden valinnassa. Päätyykö näyttämölle merkittäviä tapahtumia tai julkisuuden henkilöitä? Miten teatteri sovittaa tiedon ja tunteen yhteen?

Vuoden 1985 uutiskriteerilistassa ei ole kiinnostavuutta, mutta se on tänä päivänä yksi keskeinen kysymys journalismissa. Esimerkiksi Anu Kantola kirjoittaa (2011), että ”uutiskriteereissä kiinnostavuus ohittaa usein asian yhteiskunnallisen merkityksen”. Hänen mukaansa enää ei edes laatujournalismiin pyrkivällä uutismedialla ole varaa olla tarttumatta päivän puheenaiheisiin ja ihmisiin, joissa on kiinnostavaa jutunaihetta. Samalla juttutyypeissä lisääntyvät skuupit ja iskevät ja revittelevät uutiset sekä toisaalta juttupaketit ja jatkokertomukset. (Kantola 2011, 117.) Kantolan havainnot ovat mielestäni yhteydessä Koljosen viittaamaan (2013, 48) viihteellistymiseen, jossa keskitytään seuraamaan kuuluisuuksien edesottamuksia sympatisoiden tai paheksuen. Myös intiimit asiat ja ihmissuhteet saavat paljon tilaa, ja skandaaleita paisutellaan (emt.).

Myös Heikkilä ym. kirjoittavat (2012, 17, 23), että kun toimitukset tavoittelevat työstään lisäarvoa itselleen ja asiakkailleen, ajankohtaisuus ja asiapohjaisuus eivät yksin riitä toimintaa ohjaaviksi kriteereiksi, vaan kiinnostavuuden näkökulma on kaikkein tärkein. Toimitukset kuitenkin kokevat kiinnostavuuden mittaamisen ja haltuun ottamisen käytännössä ongelmalliseksi (emt., 26, 29).

Vehkoo kertoo (2011, 88–91) esimerkiksi verkossa toimivista sisältöfarmien artikkeleista, eräänlaisista tietokoneohjelmien tekemistä uutisista, jotka kone tekee ihmisten tekemien tiedonhakujen perusteella. Kyse on kysynnän ja tarjonnan laista ja myös yleisöjen hajautumisesta, jotka pakottavat pohtimaan journalistien mahdollisuutta tarjota suurelle joukolle ihmisiä uutta tietoa sekä tietoa, josta heidän tulisi olla kiinnostuneita, niin sanotusti tietoa, jota he tarvitsevat.

Uskon, että viihdejournalismille on paikkansa ja tehtävänsä. Ihmisten yksityiselämän kohtalot ja tarinat voivat palvella esimerkiksi tietynlaisena vertaistukena tai innostavana tai varoittavana esimerkkinä jollekulle. Tietenkin ihmisiä kiinnostavat maamme johtajat ja urheilu- tai taidekentän idolit, mutta se, mitä heidän elämästään kerrotaan ja miten, väistämättä vaikuttaa yhteiskunnalliseen arvomaailmaan. Tulee myös huomata, että kevyemmät juttuaiheet eivät automaattisesti tuota kiinnostavia juttuja eikä yleisöä kiinnostavan jutun rakentamiseen ole yhtä muotoa tai konseptia.

3.2.3 Vallan vahtimista

Demokratiaan pyrkivässä yhteiskunnassa journalismin tärkeimpänä ja itsestään selvänä tehtävänä on pidetty päätöksentekojärjestelmän valvontaa, eli valvoa julkisen vallan käyttäjiä. Tästä tulee sen kuuluisa toinen nimi ”vallan vahtikoira”. Toimiva päätöksentekojärjestelmä tarvitsee journalismia eliitin keskinäistä viestintää varten sekä tavallisten kansalaisten äänen ja puolen pitämisessä. Lisäksi journalismi tiedottaa päätöksistä suurelle yleisölle ja tuo ilmi ihmisten epäilykset systeemiä kohtaan. Toimiva poliittinen järjestelmä on uskottava ja luotettava. Kansan luottamus siihen, että media hoitaa vahtitehtävänsä, lisää järjestelmän luotettavuutta ja uskottavuutta. Vallalla ja vahdittavilla tarkoitetaan vallanjako-opin mukaan parlamenttia, joka säätää lait, hallitusta ja virkamiehistöä, joilla on toimeenpanovaltaa sekä tuomiolaitosta. (esim. Kunelius 2003, 194.)

Journalistit toimivat siis päätöksentekokoneistojen ja kansalaisten välillä demokratian ja sananvapauden edistäjinä. Tämä edellyttää, että journalistit ovat itsenäisiä ja riippumattomia ammattilaisia. ”Täydellinen” autonomia on kuitenkin mahdotonta, joten journalistit joutuvat jatkuvasti neuvottelemaan ja taistelemaan vapaudestaan sekä tilastaan valtaapitävien ja markkinoiden puristuksessa. Journalistien suhde valvomiinsa instituutioihin ja kohteisiin on ajassa muuttuvaa. Yhtäältä journalistit ovat olleet hyvin myötämielisiä eliitille ja rauhallisia tarkkailijoita

ja toisaalta epäileviä, konfliktinhaluisia ja aktiivisesti päätöksentekoon vaikuttajia. 2000-luvulla journalistille on ollut tyypillisempää ärhäkkä eliittiryhmien tarkkailu ja tutkiva, omaehtoinen tiedon tuottaminen kuin valtaapitävien myötäily ja vain näiden antamien tietojen kritiikitön välittäminen. (Koljonen 2013, 49, 80–81.)

Ihanteet ja tavoitteet myös muuttuvat. Vanhimmat politiikan toimittajat esimerkiksi vierastavat skandaalien etsimistä, mutta tänä päivänä skandaaleja, kuten vuonna 2008 alkanutta vaalirahaskandaalia, pidetään merkinä median riippumattomuudesta ja entistä tiukemmasta kriittisyydestä vallanpitäjiä ja järjestelmää kohtaan (Kantola 2011, 118, 65, 30). Media on muuttunut myös entistä aggressiivisemmaksi, ja joskus median tarve löytää syntipukkeja ja luoda skandaaleja yleisön toivossa aiheuttavat ylilyöntejä ja mittasuhteiden kohtuutonta paisumista (emt., 43, 125). Muun muassa Jokelan koulusurmien uutisoinnissa median syytettiin mässäilevän kärsimyksellä ja inhimillisellä surulla (Jokela-adressi 2007, ks. Väliverronen, E. 2009, 18).

Suurten ikäluokan toimittajat ovat huolissaan, että politiikasta tehdään yhteiskunnan sylkykuppi ja politiikan suhteen isot asiakysymykset sivuutetaan ja ettei kokonaisuuksia hahmoteta (Kantola 2011, 124–125). Etenkin Saksassa ja Britanniassa poliitikkojen ja median suhteet ovat kiristyneet. Poliitiikan journalismin ytimeen ovat nousseet poliitikkojen yksityiselämää koskevat skandaalit, mikä on lähentänyt laatulehtien ja iltapäivälehtien suhdetta. (Väliverronen, E. 2009, 25.)

Kantolan mukaan (2011, 52) politiikan skandaloituminen on yksi merkki siitä, että suomalaisen yhteiskunnan ja politiikan moraalikoodistot ovat muuttuneet. Skandaalien lisääntyminen kertoo siitä, että päättäjiltä vaaditaan yhä tiukemmin läpinäkyvyyttä ja että nyt julkisesti voidaan käsitellä vaiettuja moraalisia ongelmia ja vetää rajoja sopivalle käyttäytymiselle (emt., 52–53).

Koljosen tutkimus tukee Kantolan, Juntusen ja Esa Väliverroksen havaintoja siitä, että toimittajat ovat ärhäkkäämpiä nykyään poliitikkoja kohtaan. Poliitikkoja keskeytetään ja tulkitaan herkemmin ja voimakkaammin. Tämä on opettanut myös poliitikkoja. He puhuvat nyt julkisuudessa entistä lyhyemmin ja dramaattisemmin. Poliitikasta on tullut näytösluonteisempaa. Kabineteissa keskustelu on toisenlaista. Valtaa pitävien ja instituutioiden jonkin asteinen riippuvuus ja selvä tietoisuus mediasta ja median ansaintalogiikasta on saanut nämä palkkaamaan viestintä- ja mainostoimistojen ammattilaisia yhteistyöhön kanssaan. Julkisuuden hallinnasta on tullut entistä ammattimaisempaa. Pr-teollisuudella menee hyvin, kun yritykset, poliitikot ja muu eliitti pyrkivät saamaan hyödyllistä mediajulkisuutta ja pitämään haitalliset asiat piilossa. (Koljonen 2013, 50.)

Toimitusten pienenevät budjetit, markkinavetoisuus ja promootioiden ja tiedotteiden lisääntyminen vaikuttavat väistämättä journalistien työhön. Paineiden kasvaessa halu ylläpitää kriittistä, laadukasta ja riippumatonta journalismia voi saada toisaalta jopa kyynisiä piirteitä. Koljosen tutkimus kertoo, että journalistit suhtautuvat poliitikoihin kuin itsekkäisiin oman edun tavoittelijoihin, joiden ulkonäköä, esiintymistaitoja, luonnetta ja pelisilmää arvioidaan kuin jotain esitystä. Samalla politiikkaa tulkitaan nollasummapelinä, jossa kaikki ajavat omaa etuaan sen sijaan, että se tulkittaisiin kansan asioiden hoitamisena. Tämä skandaaleiksi, kohujutuiksi ja kyynisyydeksi muuttuva politiikan journalismi ja politiikan näytösluonteisuus uhkaavat viedä kansalaisten luottamuksen päättäjiin ja journalisteihin. Yleisön kriittinen suhde journalismiin on jo nyt kasvanut. Esimerkiksi journalistien tapaa hankkia, tulkita tai esittää tietoa on arvosteltu sopimattomaksi. (Koljonen 2013, 50–51, 54–55.)

Karppisen, Jääsaaren ja Kivikurun kyselytutkimuksen mukaan (2010) vain 10–15 prosenttia vastaajista antoi journalismille kiitettävän arvosanan yhteiskunnallisen keskustelun ylläpitämisestä ja vallanpitäjien riippumattomasta vahtimisesta. Toisaalta 87 prosenttia vastaajista oli journalismin laatuun melko tai erittäin tyytyväinen. (ks. Heikkilä ym. 2012, 236.)

Jari Väliwerrosen ja Risto Kuneliuksen mukaan *Helsingin Sanomien* politiikan journalismi ei ole enää yhtä politiikan valtapeliluonnetta korostavaa kuin 1960-luvulla. Sen sijaan politiikan uutiset keskittyvät siihen, miten yhteisiin tavoitteisiin päästää, eli mitkä ovat hallinnon menettelytavat. Poliitiikan journalismissa on yleistynyt journalistien, eri asiantuntijoiden ja kansalaisyhteiskunnan näkökulmat ja kannanotot. Juttutyypit ovat monipuolistuneet, mutta ammattiliittojen ja yhteiskunnallisten liikkeiden näkökulmat ovat jutuissa sen sijaan vähentyneet. (Väliwerrosen, J. & Kunelius 2009, 232–233, 235.)

Yleissävyltään politiikan journalismi on *Helsingin Sanomissa* 2000-luvulla ollut neutraalia (emt., 230). Verrattuna 1960-luvun politiikan journalismiin jutut ovat nykyään taustoittavampia, ja myös mielipidejuttujen määrä on lisääntynyt. Pientä muutosta on siis siinä, miten journalistit nykyään arvottavat poliittisen järjestelmän materiaalia enemmän kuin 1960-luvulla. Tämä näkyy muun muassa sitaattien ja näkökulmien lisääntyneenä määränä jutuissa. Kuitenkin valtaosa jutuista on vielä luonteeltaan faktan raportointia, ja politiikan journalismi lähtee yhä pitkälti politiikan lähtökohdista. Dramaturgisesti tarkasteltuna politiikan journalismi on muuttunut niin, että journalistit rakentavat aiempaa enemmän toimintaa ja draamaa juttuihin, mikä näkyy tavassa, jolla poliitikot jutuissa puhuvat toisilleen. Journalisteilla on myös enempi tarve selittää ja tulkita lukijalle asioita sekä panna lähteet vastaamaan sanomisistaan omalla nimellään. (Emt., 234, 239–240, 243.)

Muun muassa tutkivaan journalismiin erikoistunut *Helsingin Sanomien* toimittaja Tuomo Pietiläinen viittaa (*HS* 11.12.2012) Roskilden yliopiston viestintätieteiden apulaisprofessori Rasmus Kleis Nielsenin kysymyksiin sunnuntai 9.12.2012 *Helsingin Sanomissa*; ”Kuka valvoo vallanpitäjiä, kun perinteisten viestinten ja toimittajien määrä vähenee? Ketkä valistavat kansalaisia epäkohdista, jos maksullisen median käyttäjien joukko pienenee?” Pietiläinen näkee dokumenttiteatterin olevan yksi mahdollisuus tehdä uudella tapaa neljännen valtiomahdin työtä, eli vahtia vallanpitäjiä. Hän kertoo, miten *Eduskunta II* -näytelmä avasi suomalaista työeläkejärjestelmää ja hyvä veli -verkostoja tavalla, josta tavallinen suomalainen ymmärsi vaikeat asiat. Vallankäyttäjät olivat Pietiläisen mukaan näytelmästä hämmentyneitä. Pietiläinen arvioi, että vallanpitäjät eivät olleet ajatelleet, että ”hyvin tehty dokumenttiteatteri on myös journalismia: se on kerronnaltaan mahdollisimman perinpohjaista ja pyrkii mahdollisimman lähelle saatavissa olevaa totuutta”. (Pietiläinen 2012.)

3.2.4 Tiedonvälitystä paineen alla

Ennen internetiä ja sosiaalista mediaa tiedotusvälineet pystyivät melko hyvin kontrolloimaan, milloin mikäkin tieto ja aihe tuodaan julkiseen keskusteluun. Nykyisin viive tapahtuman ja sen uutisoinnin välillä on hyvin lyhyt, ja päivän puheenaiheet syntyvät ja vaihtuvat entistä nopeammin. Journalistit joutuvat tuottamaan jatkuvasti uutta, ja julkaisuaikataulut liukuvat. Koljosen mukaan (2013, 85) journalistien odotetaan nyt kertovan ennemmin sirpaleista tietoa ja epäilyksiä heti tapahtumien jälkeen julkisuuteen kuin odottavan viranomaistiedotteita.

Käytännössä nopeuden vaatimus hallitsee yhä enemmän uutistyyliä. Kun jotain suurta tapahtuu, toimituksissa on kova paine julkaista heti internettiin asiasta jotain, mahdollisimman nopeasti, mahdollisimman paljon. Samalla toimitukset vahtaavat entistä tarkemmin, mitä kilpailijat aiheesta ovat saaneet tietoonsa ja julkaisseet. Mediatilat eivät enää kilpaile vain keskenään, vaan myös uutta mediateknologiaa hyödyntävien kansalaisten kanssa, mikä pakottaa journalistit muuttamaan käsityksiään perinteisestä tuottaja-lukija-suhteesta. (Juntunen 2009, 179–180.)

1990-luvun lopussa journalismia alkoi ohjata kilpailutalouden logiikka. Journalismista on tullut tuote, tavara, jota kaupataan ja kulutetaan. Journalistisen sisällön taloudellinen menestyminen on tullut niin tärkeäksi, että journalismin informatiiviset tavoitteet ja yhteiskunnallinen suuntautuneisuus ovat vaarassa jäädä toissijaisiksi päätöksiä tehtäessä. (Koljonen 2013, 45.)

Journalismin kaupallistumisen ja ”tavaroitumisen” aiheuttavat monen Koljosen viittaaman tutkijan mukaan sen, että väkivalta, seksi ja yksityiselämän asiat ovat yhä keskeisempiä mediasisältöjä.

Samalla journalismin ja mainonnan rajat ovat alkaneet häilyä. Ulkopuoliset tahot, mainostajat ja markkinoijat pääsevät nykyään helpommin vaikuttamaan sisältöihin ja ratkaisuihin. Sisältöjä räätälöidään mainostajille tärkeille kohderyhmille. Kansainvälisten pörssiyhtiöiden ja konsernien omistuksessa ja markkinavoimien otteessa journalistien on vaikeaa tehdä omaehtoista ja laadukasta journalismia. (Koljonen 2013, 45–46.)

Suomalaisten viestimien omistus on keskittynyt muutamille suurille yhtiöille. Toimittajat eivät tee enää useinkaan juttuja yhteen lehteen, vaan juttuja kierrätetään ja jaetaan ketjun eri viestimiin. Tulee yhteisiä sisältöjä. Myös tarve tehdä entistä enemmän juttuja entistä nopeammin ajaa toimitukset käyttämään lähtökohtanaan tai materiaalinaan helposti uutistoimistojen, tiedottajien ja kilpailijoiden juttuja. Media viittaa yhä useammin itseensä. (Koljonen 2013, 51–52.) Herää kysymys, miten käy tiedonvälityksen monipuolisuuden, moniarvoisuuden ja riippumattomuuden?

Toisaalta Koljonen huomauttaa, että kaikki tutkijat eivät tulkitse journalismin muutosta samalla tavoin ja että paljon puhutulle median kriisille on myös vastakkaisia väitteitä ja todisteita. Esimerkiksi eräs viiden vuoden seurantatutkimus (Suikkanen ym. 2012) antoi viitteitä siitä, että väkivalta ja erotiikka eivät olleet lisääntyneet journalistisissa sisällöissä. Myös viihteellistymiseen liitetyn *tabloidisaatio*-ilmiön määrittelyt vaihtelevat tutkijoiden välillä. (ks. Koljonen 2013, 59.)

Lukuisten lehtien levikit ovat olleet laskussa 2000-luvulla, mutta lasku ei ole ollut tasaista, vaan välillä joidenkin lehtien levikit ovat myös nousseet (Nikunen 2011, 26). Ennen siirtymistä veroluontoiseen mediamaksuun televisiolupamaksajien määrä ehti 2000-luvulla vähentyä sadalla tuhannella (Sauri 2010, ks. Koljonen 2013, 55). Koljosen mukaan (2013, 55) levikin ja lupamaksujen vähenemiset viittaavat siihen, että ihmiset eivät pidä journalismia välttämättömänä ja maksunarvoisena ja että näille riittävät ilmaisjakelulehdet ja ilmaiset verkkosivustot. Kuitenkin monet tutkimukset (ks. esim. Koljonen 2013, 55) kertovat suomalaisten luottavan yhä sanomalehtien ja television uutissisältöihin. Vaikka ihmiset hakevat ja jakavat uutisia ja viihdettä runsaasti esimerkiksi internetin palveluissa Google+, Facebook ja YouTube, sosiaalinen media ei ole tehnyt journalismista loppua. Yhä merkittävä osa säännöllisestä ajankohtaissisällön tuotannosta on ammattilaisten hallussa isoissa mediataloissa (Heikkilä ym. 2012, 35). Tutut mediat keräävät kävijöitä verkossa. Esimerkiksi viikolla 44 vuonna 2014 *Iltä-Sanomien* ja *Iltalehden* verkkosivuilla kävi yli kolme miljoonaa ihmistä (TNS 2014). Kolmanneksi suosituin sivusto oli MTV (TNS 2014).

3.3 Journalismin ihanteet teoriassa

Kuten edellisessä kappaleessa totesin, ihanteet muuttuvat, samoin julkisuus, journalismin eetos ja työtavat. Anu Kantola on haastatellut kolmena eri aikana työelämään tulleita toimittajia ja analysoinut näiden vastauksia kirjassaan *Hetken hallitsijat: Julkinen elämä notkeassa yhteiskunnassa* (2011). Kantolan haastatelluilla on painotuseroja journalismin tärkeissä tehtävissä ja ihanteissa, mutta muutamasta asiasta kaikki tuntuvat olevan tänä päivänä melko yksimielisiä.

Ensinnäkin **journalistin on oltava itsenäinen, riippumaton ja puolueeton**. Toisekseen **lähteitä on kerättävä ja arvostettava**. Tässä asiassa nuorempi polvi toimittaja arvostaa hieman vanhempia enemmän myös arkistoja, tavallisia kansalaisia ja internetiä lähteinä. Kolmanneksena kaikki haluavat journalismin yhä **käsittävän yhteiskunnallisesti relevantteja kysymyksiä**. Tämän rinnalla on alettu kirjoittamaan myös tapauksista, jotka ovat synnyttäneet jo valtavan kohun, vaikka ne eivät olisi yhteiskunnallisesti merkityksellisiä. Journalismi ei voi olla osallistumatta yhteiskunnalliseen keskusteluun, mutta tyylejä ja tapoja on monia. Siinä tarvitaan harkintaa ja ammattitaitoa. Kaikki myös myöntävät, että **katsojat, kuulijat ja lukijat on otettava huomioon ja valtaapitäviin on suhtauduttava kriittisesti**. Tekstityylillisesti enää ei riitä pelkkä poliitikkoa referoiva journalismi, vaan nykyään arvostetaan taitoa yhdistää tunnetta ja tietoa sekä käyttää tarinallisuutta, erilaisia dramaturgian rakenteita ja tapausesimerkkejä. Sosiaalista ja digitaalista mediaa ei pidetä enää uhkana, vaan mahdollisuutena, koska verkko tarjoaa uuden ja aktiivisen julkisuusareenan. (Kantola 2011, 126–131, 134, 136.)

Kantola jakaa kirjassaan journalistit kolmeen sukupolveen, jotka ovat aloittaneet journalismin tekemisen eri journalismikulttuurin ja julkisen elämän ajanjaksoina: korkean modernin (1955–1980), notkistuvan modernin (1980–2000) ja notkean modernin (2000–) journalismin aikana (Kantola 2011, 117–118). Journalistien ja journalismin jaottelua aikakausien ja sukupolvien mukaan ovat käyttäneet myös muut tutkijat. Esimerkiksi Daniel Hall (1992) ja Mark Deuze (2007) ovat kirjoittaneet jaosta korkeaan ja notkeaan journalismiin, joista ensimmäinen kausi kesti noin 1940-luvulta 80-luvulle ja jälkimmäinen on vielä meneillään (ks. Koljonen 2013, 63–64). Tässä korkean journalismisukupolven journalisteille julkisuus oli vastuullista, harkitsevaa ja vahvojen auktoriteettien ja instituutioiden hallitsemaa, notkealle sukupolvelle se on ollut muun muassa henkilökeskeisempää, aktiivisempää ja röyhkeämpää (emt., 64). Kaikki jaot käsittelevät eri toimittajasukupolvien näkemyksiä ja tapoja suhtautua julkiseen elämään, auktoriteetteihin, ammattinsa eetokseen ja journalismin muutokseen.

Yhä toimittajien kentällä arvostetaan tutkivaa journalismia, mutta harvalla on siihen aikaa ja rahaa. Kaikilla ei ole edes salaisen tiedon käsittelyyn vaadittavaa asiantuntemusta. (Vehkoo 2011, 143–145.) **Uusia ihanteita ovat nopea reagoiminen päivän aiheisiin, ihmislähtöinen journalismi, omaperäisten ja ärhäköiden näkökulmien ja mielipiteiden tarjoaminen sekä keskustelun herättäminen** (Kantola 2011, 134–135). Vanhemman polven toimittajat korostavat ihanteellisen journalismin kertovan instituutioiden yhteiskunnallisesti merkittävistä asioista (emt., 118). Lisäksi päivän tapahtumat on sidottava laajempiin yhteyksiin (emt., 122). Toimittajan pitää tuntea asioiden taustat ja keskittyä faktoihin. Pitkään alalla olleista toimittajista osa kritisoi kommentoinnin ja mielipiteiden lisääntymistä ja faktan vähentymistä. Heidän mielestään tietoja ei tarkisteta, ja virheelliset tiedot leviävät netin kautta nopeasti. (Emt., 123, 129.)

Toisaalta moni vanhempikin toimittaja myöntää, että journalismi ei saa jähmettyä ja vanhoja ihanteita on syytä tarkistuttaa ja mahdollisesti muuttaa (Kantola 2011, 125). Etenkin 2000-luvulla julkaistut poliittiset skandaalit, isot paljastukset, ovat aukaisseet keskustelun journalismin uusista pelisäännöistä ja ”hyvän” journalismin kriteereistä (emt., 139). Nykyajan ihanteita ovat **hierarkioiden vastustaminen ja järjestelmän haastaminen**. Muutoksen pelkona on se, että toimittajat alkavat kilpailla siitä, kuka ensimmäisenä paljastaa seuraavan epäilyttävän poliittisen valtataistelun tai moka. Tällöin unohtuu kirjoittaa siitä, millaista politiikkaa tehdään ja pitäisi tehdä. (Kantola 2011, 129, 139–140.)

Tiedotusopin professori Pertti Hemánus ennusti vuonna 1990, että 2000-luvulla markkinoilla on enemmän syventävää journalismia, joka jatkaa valistuksen perinnettä tiedollisesti ja älyllisesti kunnianhimoisilla tausta-artikkeleilla ja keskustelupuheenvuoroilla. Se on persoonallista. Hän arveli myös tutkivan journalismin ja kyseenalaistavan journalismin lisääntyvän. Kyseenalaistavalla journalismilla Hemánus tarkoittaa journalismia, joka kyseenalaistaa tavanomaisessa journalismissa esitetyt väitteet. Tämä lajityyppi on myös otteeltaan persoonallista, ja se hyödyntää satiiria ja ironiaa. (Hemánus 1990, 206–207.)

Journalismin ydintä, ideaalia ja identiteettiä ovat tutkineet ja määritelleet monet tutkijat. Koljonen nostaa esille 2000-luvulta Nico Carpentierin (2005), Mark Deuzen (2005) ja Thomas Hanitzschin (2007) käsitykset journalismin ydinaineksesta. Koljonen on jakanut teorioiden sisällöt viiden käsitteen alle, jotka ovat tieto, yleisö, valta, aika ja etiikka. Suhde näihin on keskeistä journalismin ammatti-ideologian kannalta (Koljonen 2013, 62). Näihin viiteen käsitteeseen voidaan jaotella monia journalismin ideaaliarvoja, kuten Deuzen mukaan (2005) julkisen palvelun rooli, neutraalius,

puolueettomuus, rehellisyys, riippumattomuus, ajankohtaisuus, laillisuus ja taju oikeasta ja väärästä. (ks. Koljonen 2013, 66–67.)

Nykyään objektiivisuuden mahdottomuuden tietävät kaikki, ja journalisteille sallitaan enemmän mielipiteellisyttä. Tulkintoja ja analyyskejä jopa kaivataan. Objektiivisuus tänä päivänä tarkoittaa lähinnä sitä, että toimittajan mielipiteet erotetaan faktoista, asian eri osapuolet pääsevät esiin tasapuolisesti ja että tiedoista on lähteet näkyvillä (Heikkilä 2001, 33–34).

Journalismin lajityypit ja juttutyypit määrittelevät, miten neutraali, puolueellinen tai moniääninen kulloinenkin juttu on. Hemánuksen mukaan (1990, 162) objektiivisuuspyrkimyksistä irtaantumista kuvaavat esimerkiksi erilaiset kommentaattorit, tulkitsevat raportoinnit ja asianajojournalismi. Asianajojournalismissa pyritään edistämään jotakin yhteiskunnallisesti oikeaksi katsottua päämäärää kertomalla asiasta faktat, mielipiteet ja arvostukset (emt., 162–163).

Journalistinen kulttuuri riippuu paljolti kyseessä olevan yhteiskunnan muusta kulttuurista ja muutoksista, eikä ideaaleja voi ottaa ehdottomina ja muuttumattomina. Koljonen väittää (2013, 68), että tänä päivänä suurimmalle osalle suomalaisista journalisteista journalismi on **erityisesti ajankohtaisen ja tosiasiapohjaisen informaation välittämistä, ja jossa keskeistä on valtaa pitävien vaihtaminen ja yleisön edustaminen**.

Vehkoon mukaan (2011, 104) journalisteja tarvitaan myös verkkoaikakaudella ja heidän kykynsä tietokantojen analysointiin sekä tunteiden ja monimutkaisten asiayhteyksien välittämiseen ovat yhä välttämättömyyksiä. Laatujournalismista kirjoittaessaan Vehkoo viittaa Leo Bogartin vuonna 1977 tekemään haastattelututkimukseen, jossa 746 amerikkalaista päätoimittajaa laittoi journalismiin liitettyjä määreitä järjestykseen. Laadun määreiksi vastaajat ilmoittivat **paikkansapitävyyden, puolueettomuuden ja tutkivan asenteen**. (Vehkoo 2011, 168–169.) Nämä eivät ole kaukana myöskään 2010-luvun journalismin ihanteista.

Myös läpinäkyvyys on arvo, jota journalismi vaatii itseltään. Esimerkiksi Johanna Vehkoon haastattelema The Guardian -lehden päätoimittaja Alan Rusbridger näkee, että tulevaisuuden journalismin on oltava ”merkittävästi avoimempaa”, ja toimitukselleen hän on esitellyt kymmenen teesiä, joista viimeinen kuuluu: ”Se on läpinäkyvää ja avointa korjauksille, selvennyksille ja lisäyksille” (Vehkoo 2011, 66–69). Samoilla linjoilla ovat monet muutkin Vehkoon siteeraamat journalistit, ja uskon, että myös suomalaiset toimittajat pyrkivät läpinäkyvyyteen. Ainakin siitä keskustellaan. Etenkin digitaaliaikakaudella lähteiden linkitys juttuihin on helppoa ja lisää lukijan

tarkistusmahdollisuuksia. Ihmisten medialukutaidon ja oman tiedonhankinnan lisääntyä läpinäkyvyys on entistä pakollisempaa, jos media haluaa säilyttää uskottavuutensa. (Emt., 75–81.)

Juntusen mukaan (2009) journalismin nopeuden ja yleisön palvelemisen vaatimukset ovat journalistisessa arvopohjassa, ja että eettisten periaatteiden ja arkikäytäntöjen suhde on itseään korjaava. Hän kuitenkin näkee, että käytännön uutistyyssä eettiselle harkinnalle jää yhä vähemmän aikaa ja kaupalliset vaateet ajavat eettisen harkinnan edelle. Journalistit noudattavat kentällä useimmiten yksilöetiikkaa, eli luottavat omaan empatiakykyynsä, terveeseen järkeensä ja intuitioonsa. (Juntunen 2009, 181–182, 187, 189.)

Eettisesti journalistin hyveenä ja velvollisuutena on pidetty totuuden kertomista. Toisaalta aina kaikkia tiedossa olevia faktoja ja koko totuutta ei voi saavuttaa ja kertoa. On punnittava totuuden paljastamisen seurauksia, koska väärällä toiminnalla voi olla kielteisiä seurauksia. (Koljonen 2013, 86.) Käytännössä journalistit joutuvat koko ajan pohtimaan, kenelle ovat lojaaleja, kenen totuus pääsee julkisuuteen ja kuka saa lähdesuojan. Eettisten ja moraalisten valintojen tekemistä helpottamaan on luotu Suomessa yhteiset journalistin ohjeet, ja journalistien toimintaa säätelee Julkisen sanan neuvosto. Koljonen kuitenkin huomauttaa (2013, 88), että yhteinen eettinen koodisto on myös murroksessa. Sen hyödyllisyys ja uskottavuus on saanut epäilyksiä. Koen, että Suomessa vielä aika hyvin journalistit jakavat yhteiset pelisäännöt ja tuntevat velvollisuutensa ja vastuunsa saamistaan tiedoista. Itsesensuuri toteutuu melko hyvin, mutta ihmisten kehittynyt medialukutaito rohkaisee journalisteja rikkomaan perinteitä ja koettelemaan juttutyyppejä ja kielen konventioita. Voitaisiin myös pohtia, millaisia muutoksia yhteiskunnan yleisessä moraalikoodistossa ja normeissa on tapahtunut, ja miten se näkyy niin journalismissa kuin taiteissakin.

4. YHTEENVETOJA JA FAKTAN JA FIKTION VERTAILUA

Kuten edellä kerroin, teatteritaiteella ja journalismilla on molemmilla yhteiskunnassa tehtävänsä, arvonsa ja valtaa. Molemmat instituutiot myös muuttuvat yhteiskunnan muuttuessa, ja esimerkiksi teknologian kehitys näkyy molempien työssä.

Teatterin osalta nostin esiin sen, että dokumentaarinen, yhteiskunnallinen ja poliittinen ote eivät ole uutta teatterissa. Teatterin tapa ottaa kantaa, provosoida tai valistaa yleisöä on vaihdellut eri vuosikymmeninä, mutta aina on ollut teatterintekijöitä, jotka haluavat niin sanotusti opettaa tai aktivoida yhteiskunnallisesti katsojia ja jotka haluavat käsitellä jotain normaalitodellisuudessa tapahtunutta ja koettua. Kerroin myös teatterikentän rakenteisiin kohdistuvasta kritiikistä ja dokumenttiteatterin merkityksestä. Esimerkiksi Hanna Suutela kokee, että dokumenttiteatterin erityisyys ja voima on sen kyvyssä käsitellä toden ja epätoden rajaa (Mervaala 2013). Faktan ja fiktion yhdistäminen, kuitenkin sekoittamatta niitä niin, että katsoja ei ymmärrä, missä raja kulkee, antaa dokumenttiteatterille sen eettisen painoarvon (emt.). Dokumenttiteatterin yhdeksi tehtäväksi ovat monet teatterintekijät nähneet tarpeen synnyttää paikallista keskustelua, lisätä ihmisten tietämystä ja ymmärrystä yhteiskunnassa tapahtuvista asioista sekä antaa vaihtoehtoisia tulkintoja, todisteita ja analyyskejä median esityksille. Dokumenttiteatteri käsittää itse tapahtuneen asian, median version tapahtuneesta sekä teatterin version tapahtuneesta (Martin 2009, 74–75).

Journalismin osalta kerroin sen tehtävistä palvella kansaa välittämällä tietoa ja tunteita, vahtia valtaa ja tarjota ihmisille identiteetin ja yhteisöllisyyden rakennusaineita. Ajan myötä journalistien työ ja toimintaympäristö ovat kuitenkin muuttuneet niin paljon, että vanhat tehtävät ovat saaneet uusia muotoja ja haasteita. Tiedon välittäminen on muuttunut tarinankerronnaksi ja uutisjournalismin rinnalle täytyy tuottaa vähintään yhtä paljon populaaria sisältöä. Sisällöntuotannossa puolestaan markkinat, pr-teollisuus, sosiaalinen media ja yleisöt on otettava yhä enemmän mukaan tekemiseen.

Tiedon lisäksi myös tunteisiin vetoamista pidetään journalismissa tärkeänä. Lisäksi empiiristen havaintojen ja faktojen rinnalla arvostetaan analyyskejä ja journalistien tulkintoja, mielipiteitä ja päätelmiä. Tekijöiden arvoja ei edes yritetä erottaa faktoista. (Koljonen 2013, 70–72.)

Molemmat instituutiot tasapainoilevat sen välillä, mitä yleisö tarvitsee ja mitä yleisö ja rahoittajat haluavat. Lisäksi molemmat jakautuvat perinteisempiin ja kokeellisempiin tuottajiin. Teatterissa tämän päivän yhteiskunnallisuus, tekstin uudistaminen ja todellisuuden kommentointi näkyvät

etenkin dokumenttiteatterissa. Samalla journalismissa lisääntyy narratiivisuus ja tunteellisuus. Uutisia ja artikkeleita kirjoitetaan kuin näytelmän tai elokuvan dramaturgiaa valiten päähenkilöt, sankarit ja rikolliset sekä näiden ongelmat. Kiinnostavia yhteisiä nimittäjiä ovat faktan ja fiktion rajan hämärtyminen, poliittisuus, representaatioiden rakentaminen ja todellisuuden tulkitseminen.

4.1 Media teatterissa, teatteri mediassa

Elämme keskellä visuaalista informaatiotulvaa, jota teknologiasovellukset kiihdyttävät. Sosiologi ja filosofi Jean Baudrillard on väittänyt (1982, ks. Holmes 2005, 36), että median kulutuksesta, etenkin **mediakuvista, tulee ihmisille todellisempia kuin ne asiat, joihin kuvat viittaavat.** Baudrillard teoretisoi muun muassa, että kuvat alkavat viitata toinen toisiinsa ja peittävät alleen oikean todellisuuden sekä sen, että ei ole mitään totuutta (emt., 36–37). Baudrillard kutsui tätä ”kuvan voimaksi” (”power of simulacra”)(emt., suomennos -NL).

Teatteri voi ottaa uuden tekniikan käyttöönsä, mutta teatterilla on myös muita tavoitteita kuin illuusion luominen. Etenkin dokumenttiteatterin osalta voi pohtia, onko katsojalle tarkoitus luoda jokin mielikuvitusmaailma, johon upota. Ehkä dokumenttiteatteri voi synnyttää katsojan kiinnostuksen aitoihin asioihin, kun se ei pyrikään luomaan totuttua illuusiota todellisuudesta. Toisaalta se luo yhden visuaalisen esityksen lisää. Baudrillardin teoriaa mukaillen myös dokumenttiteatteri on jäljitelmä, joka peittää todellisen viitteensä. Dokumenttiteatteri ei kuitenkaan ole summittaista todellisuudenkaltaisuutta. Se on suunniteltua ja rakennettua. Onko sen tarjoama representaatio uskottava, ja mihin se lopulta viittaa? Samaa voi kysyä journalismilta.

Teatterilla on vahva fiktion leima. Esimerkiksi Riina Maukola on kuvannut (2011, 133) teatterin perusolemusta näin: ”Teatteri viittaa kokemuksen universumiin, joka uskottelee sepitteellisen olemassaoloa.” Teatteriin mennään siis yleensä katsomaan konstruoituja tarinoita, ja lisäksi vielä, että ne ovat useimmiten näyttelijöiden esittämiä. Tarinoissa voi olla henkilöitä, tapahtumia ja paikkoja, joilla on esikuva todellisuudessa, mutta näytelmässä nämä on ”fiktionalisoitu”.

Fiktio on käsitteenä hyvin monimerkityksinen, ja sen määrittelyitä on useita. Dorrit Cohn kirjoittaa teoksessa *Fiktio mieli* (1999/2006, 23–24), että ”fiktiivinen teos luo itse maailman, johon se viittaa, juuri viittaamalla siihen”. Fiktio voi viitata myös tekstin ulkopuoliseen maailmaan, normaalitodellisuuteen, mutta erona esimerkiksi historiallisiin teoksiin tai journalismiin, fiktion ulkopuolista maailmaa koskevien viitteiden ei tarvitse olla paikkansapitäviä, ja fiktiossa on aina myös oma sisäinen maailmansa. Fiktion tapahtumat luodaan. Niitä ei ole olemassa ennen tekstiä (Scholes 1980, ks. Cohn 1999/2006, 26). Cohn määrittelee fiktiiviselle kertomuksille

omaleimaiseksi sen, että ne ovat itsessään täydellisiä ja mahdottomia todistaa. Fiktio erityispiirre on se, että se pystyy kuvaamaan henkilöhahmojen sisäistä elämää, tajuntaa, tavalla, jota ei-fiktiivisen kertomuksen kirjoittaja ei voi tehdä. (Cohn 1999/2006, 25–27.) Tärkeää on huomata, että fiktion ja faktan piiriin kuuluvat teokset tulevat välillä lähelle toisiaan. Historiankirjoituksen ja fiktion rajat voidaan ylittää, mutta rajalla olevat teokset, kuten romaanin kaltaiset elämäkerrat, eivät poista generajaa vaan tekevät siitä Cohenin mukaan tunnistettavamman. (Emt., 30, 41.)

Dokumenttiteatteri on ehdottomasti yksi faktan ja fiktion rajaa tutkiva taiteen muoto. Se liikkuu normaalitodellisuuden ja dramatisoidun fiktion välillä. Se representoi ympäröivän yhteiskunnan asioita kuin teatteri ja kertoo yksityiskohtaisia havaintoja kuin dokumentti. Viitaten Ubersfeldiin (1996) Maukola (2011, 133) väittää, että jopa teatterilla, joka kertoo historiallisista henkilöistä, on todellisuuden kuvaaminen toissijaista. Näen, että dokumenttiteatteri, etenkin journalistinen dokumenttiteatteri, koettelee tätä väittämää. Jos dokumenttiteatterissa todellisuuden kuvaaminen ja myös tulkinta eivät ole ensisijaisia, niin jääkö enää mitään dokumentaarista tasoa?

Yksi syy dokumenttiteatterin kasvuun voi löytyä myös Janelle Reineltin väitteestä (Reinelt 2010, 27), jonka mukaan **elämme teatterillisia aikoja**. Tällä hän tarkoittaa etenkin Yhdysvalloissa näkyvää ilmiötä tehdä draamaa kaikesta yhteiskunnassa tapahtuvasta, romansseista, sodista, rikoksista, politiikasta, urheilusta ja viitteestä. Tosi-tv-ohjelmat ovat itsestään selvin esimerkki ihmisten tavasta nykyisin hahmottaa yhteiskuntaa ja itseään dramaturgisten rakenteiden kautta. Etenkin julkinen elämä ja keskustelu ovat Reineltin mukaan teatterillistuneet (”theatricalized”). Niissä liioitellaan ja dramatisoidaan asioita, joissa ei siihen ole aihetta. Tämä historian hetki on nimenomaan teatterillinen ja performatiivinen. (Reinelt 2010, 27–28.)

Jotkut teatterin tutkijat ovat huolestuneet tavasta, jossa teatterin ja esitystaiteen kieli leviää arkiseen ja julkiseen elämään ja teatterikentän ulkopuolelle. He pelkäävät tämän johtavan teatraalisuuden ja teatterin käsitteiden laimenemiseen. Reinelt kuitenkin muistuttaa, ettei teatterin konseptia nähtäisi vain epätoden ja keinotekoisien edustajana, vaan myös huomattaisiin sen mahdollisuus luoda uutta totuutta, käsitellä totuutta ja ruumiillistaa todellisuutta. Koska teatteri tekee puheesta elävää toimintaa, teatterin kieli, lausahdukset ja äännähdykset voivat joskus toimia tehokkaammin ja kokonaisvaltaisemmin kuin pelkkä tavallinen ihmisen julkinen puhe. **Teatterin ja esitystaiteen keinojen ja piirteiden ymmärtäminen auttaa ymmärtämään nykyajan teatraalista luonnetta ja julkisen keskustelun kielenkäyttötapoja.** Kun dokumenttiteatteri kääntää julkisia asioita taiteelliseksi esitykseksi ja yhdistää esityskieltä ja -käytänteitä todellisena pidettyyn elämään, se

todistaa, mikä voima ylipäättään esityksillä on muokata ideoita, kyseenalaistaa totuusväittämiä ja horjuttaa julkista mielipidettä. (Reinelt 2010, 28–29.)

Toisaalta **kun yhteiskunta ”teatterillistuu”, niin samalla myös teatteri medioituu**. Se käyttää uutta teknologiaa, ja esimerkiksi Philip Auslander sanoo (1999, ks. Martin 2009, 75), että television tulemisesta alkaen esittävä taide on kehittynyt kohti medioitumista. Esitykset sisältyvät yhä enemmän medioitumisen ilmiöön, ja esityksissä käytetään yhä enemmän mediateknologioita (emt.).

Journalismin on ajateltu olevan faktuaalista. Esimerkiksi Tuomo Mörän mukaan (1998, 15–17) 1900-luvun alussa oletettiin, että journalisti voi olla puolueeton ja ulkopuolinen suhteessa käsittelemisi asioihin ja että journalisti voi ikään kuin edustaa jotain objektiivista todellisuutta. Vanhemman polven, korkean journalismin, toimittajille objektiivisuus ja empiirisyys ovat olleet journalismin ydintä. Ennen mitä enemmän journalisti sai kerättyä empiirisiä todisteita ja faktoja, sen objektiivisempi ja luotettavampi jutun uskottiin olevan. Toimittajan arvot ja mielipiteet erotettiin selvästi uutisista. Nykyään, notkean modernin journalismin ajassa, suhde todellisuuteen ja tietoon on moniulotteisempi. Journalismin subjektiivisuus tiedostetaan, ja jutuissa sallitaan enemmän mielipiteellisuutta, tulkintaa, tunteita, voimakkaita näkökulmia ja tarinallisuutta.

Yhdysvaltalainen kirjoittajakouluttaja Jack Hart kirjoittaa (2012), että tarinamuoto ja tarinointi ovat jotain hyvin luontaista ihmisille. Riippumatta mediasta tai paikasta, jossa tarina kerrotaan, peruseriaatteet ovat samat, ja ne hallitsemalla voi saada isot yleisöt innostuneiksi (emt., 7, 9). Hyvä tarina on paitsi kirjoitettu koukuttavalla tavalla, se parhaimmillaan tarjoaa lukijalle tunteita, perspektiiviä, vaihtelua, inspiraatiota ja elämänopetuksen (emt., 18). Hyvä tarina ei tarkoita vain hyviä sanavalintoja, näkökulmaa ja kiinnostavia henkilöitä, vaan kyse on toimivasta rakenteesta. Narratiivi (kertomus, selostus, tarina) on yksinkertaistettuna jakso toimintaa (emt., 203).

Ei-fiktiiviseen narratiiviin voi käyttää samoja rakenteita kuin fiktiiviseen, esimerkiksi pitkän tai lyhyen tarinan kertovaa rakennetta, selittävää narratiivia, esseemäistä rakennetta tai vinjettiä, eli lyhyttä kuvausta (emt., 163). Journalistit ovat tottuneet enemmän nopeaan tiedonvälittämiseen tiivistetysti ja etäisesti raportoiden. Hart huomauttaa (2012, 57), että tietoa ja lopputulosta välittävillä raporteilla on paikkansa, mutta, jos tapahtumassa on tarinallisia elementtejä, kuten päähenkilö, ongelmia tai käännteitä, eikä lukija tarvitse heti alussa pääasiaa, informaatiota, tarinallinen muoto voisi palvella paremmin.

Perti Hemánus on huomauttanut, että todellisuus itsessään ei ole narratiivinen, vaan ihmiset tekevät, jäsentelevät todellisuuden palasista kertomuksia. Myös hänen mukaan uutinen voi olla

narratiivinen, ja kertomuksen rakentaminen alkaa journalistin tekemistä valinnoista. Eräällä tapaa myös journalismi jatkaa vanhaa suullista kertomusperinnettä. (Hemánus 1990, 79, 83.)

4.2 Eettisiä ohjeita faktan ja fiktion käsittelijälle

Kun jotain mennään sanomaan faktaksi, dokumentaariseksi tai jopa todeksi, herää paljon kysymyksiä. Kenen mukaan? Millä perusteella? Miten se on mitattu tai määritelty? Rajanveto faktan ja fiktion välillä on problemaattinen, mutta sen vetämisestä on kirjoitettu paljon ohjeita.

Roy Peter Clark neuvoo kirjassa *Telling True Stories* (2007) ei-fiktiivisen tarinan kirjoittajaa noudattamaan kahta sääntöä: ”**älä lisää**” (do not add) ja ”**älä petä**” (do not deceive). Pettämisellä Clark tarkoittaa journalistin tekemää lupausta yleisölle. Yleisöä ei saa huijata siinä, mitä sille kertoo. (Clark 2007, 166.) Clark korostaa myös faktan tarkistamista ja lähteiden ilmoittamista, paitsi jos tiedon kertonut ihminen on hyvin haavoittuvainen ja uutinen todella merkittävä (emt., 167). Vaikka absoluuttista totuutta ei voi koskaan saada, tulee kirjoittajan pyrkiä sitä kohti arvostaen eri näkökulmia ja nöyryyttä (emt., 167).

Clarkin mukaan (2007) fiktion ja ei-fiktion välillä pitäisi olla selvä linja, jotta lukija ei hämmenny. Vaarallisena alueena hän pitää haastateltavan ajatusten kirjoittamista, koska haastattelija ei voi mennä haastateltavan pään sisään. Kirjoittajan tulisi kirjoittaa vain, mitä haastateltava on sanonut, ei, mitä haastattelija on ajatellut tämän sanoneen. Jos ihmisen ajatuksista ja tunteista halutaan kertoa, niin silloin myös haastattelussa on kysyttävä niistä. (Emt., 169.)

Samassa kirjassa Walt Harrington kirjoittaa (2007, 170), että narratiivisen journalismin kirjoittajat voisivat noudattaa enemmän antropologien eettistä koodistoa kuin journalistien. Antropologien eettiset ohjeet ovat Harringtonin mukaan selvemmat. Antropologeille kohdehenkilö, haastateltu, on aina ensisijainen, ja jollei tämä ole julkisuuden henkilö, kirjoittaja on velvollinen haastatellulle (emt., 170). Harrington kehottaa kirjoittajaa kertomaan haastatellulle, miten tämän antamaa tietoa on käytetty, sekä kysymään itseltään, onko tarina rehellinen ja jos jätän jotain julkaisematta, onko se lukijan pettämistä (emt., 171).

Myös dokumenttielokuvan teoriassa on kirjoitettu paljon ohjeita materiaalin käytöstä. Esimerkiksi dokumenttielokuvien ohjaaja, tuottaja ja käsikirjoittaja Jouko Aaltonen sanoo (2011, 16) kirjassa *Seikkailu todellisuuteen*, että katsojan ja tekijän on jaettava yhteinen sanaton sopimus, pelisäännöt, elokuvan luonteesta. Tekijä kertoo tai antaa katsojan ymmärtää heti teoksen alussa, mikä sen luonne on, millä lajityypin säännöillä se on tehty. Katsojan ja tekijän välinen suhde vaatii luottamusta, ja

siksi todellisuutta tulkitsevan dokumenttielokuvantekijän tulisi olla rehellinen itselle, katsojille ja päähenkilöille. Rajanveto propagandan ja kantaa ottamisen välillä on hämärä, ja siksi dokumenttielokuvan totuudenmukaisuutta ei takaa mikään muu kuin tekijän rehellisyys. Katsojan on voitava luottaa näkemäänsä ja tiedettävä, mikä on elokuvan suhde todellisuuteen, esimerkiksi mikä on lavastettua. (Emt., 16–18.)

Kameran vieminen tapahtumapaikalle on eri asia kuin tapahtumien tuominen näyttämölle, ja teatterin tuskin kannattaa pyrkiä kuvan indeksisyyteen ja todellisuuden suoraan jäljittelyyn. Kuitenkin se, mitä katsojan on tiedettävä esityksen todellisuussuhteesta, on tärkeä keskustelunaihe.

5. AINEISTO JA MENETELMÄT

Tutkimukseni on luonteeltaan laadullinen. Olen valinnut kolme ohjaajaa ja kolme dramaturgia edustamaan suomalaista dokumenttiteatteria 2010-luvulla pitkälti sen perusteella, mitä heidän dokumenttiteatteriesityksistä on kirjoitettu ja puhuttu mediassa. Niihin on viitattu sanoilla ”dokumentaarinen” ja ”dokumenttiteatteri tai -näytelmä”. Lisäksi näytelmien esittelytekstien ja arvosteluiden perusteella näytelmissä on käytetty todellisten ihmisten tarinoita ja sanoja ja perehdytty perusteellisesti johonkin todelliseen ilmiöön ajassamme. Minua kiinnostaa, miten näiden näytelmien tekijät ovat teoksensa ja työnsä määritelleet ja ajatelleet. Mitä he ovat ajatelleet materiaaalinsa suhteesta todellisuuteen ja dokumenttien käyttämisestä? Journalistina ja yhteiskuntatieteilijänä myös minä käytän dokumentteja monen jutun tekemisessä, mutta mitä yhteistä ja mitä erilaista on tavoissamme käyttää erilaisia dokumentteja sekä tutkia todellisuutta ja kertoa siitä. Valitsin metodikseni teatterintekijöiden teemahaastattelut ja sisällönanalyysin. Tässä luvussa esittelen haastateltavani ja metodini.

5.1 Tekijöiden esittely

Haastateltavien valinta tähän tutkimukseen oli vaikeaa jo siitä syystä, että dokumenttiteatterin määritelmä on laaja. Minun oli tarkasteltava monia ajankohtaisiin asioihin ja todellisiin henkilöihin tarttuvia teatteriesityksiä ja pohdittava, voiko niitä lukea dokumenttiteatterigenren alle. Suomessa tehdään paljon poliittista satiiria ja tositapahtumiin perustuvia esityksiä, mutta mikä erottaa jonkin dokumenttiteatteriksi ja toisen joksikin muuksi.

Minulla lähtökohtana oli ensinnäkin esityksen tekoprosessi. Halusin näytelmiä, joita varten tekijät ovat tehneet taustatutkimusta, perehtyneet johonkin todellisuuden ilmiöön, uutiseen tai yhteiskunnalliseen ongelmaan kunnolla ihmisiä tapaamalla, paikan päällä käymällä ja lukemalla tietoa asiasta. Toisekseen halusin esityksiä, joissa oli mietitty ja koeteltu toden ja epätoden rajaa. Ajattelen, että kaikki näyttämöllä on aina jossain määrin valheellista, koska todellisuutta ei voi kopioida ja palauttaa sellaisenaan ja teatterin kuuluu dramatisoida ja tulkita asioita. Näin se, että jokin ihminen onkin lavalla satuolento tai puhuva eläin ei minun mielestäni estä näytelmää olemasta dokumenttiteatteria. Dokumenttaarisuuden täytyy tulla muusta kuin hahmojen ulkonäöstä. Olen siis tehnyt voimakkaan rajauksen siinä, millaista dokumenttiteatteria käsittelen.

Päätin haastatella kolmea työparia, koska dokumenttiteatterin tekemisessä ohjaajan lisäksi myös käsikirjoittajalla tai dramaturgilla on erittäin iso rooli esityksen lopullisen muodon, tekstin ja

rajauksen tekemisessä. Nämä parit olivat Susanna Kuparinen (toimittaja-ohjaaja) ja Ruusu Haarla (dramaturgi), Saana Lavaste (ohjaaja) ja Taija Helminen (dramaturgi) sekä Sofia Aminoff (näytelmäkirjailija-dramaturgi) ja Maria Lundström (ohjaaja-näyttelijä). Tekijät edustavat nuorempaa teatterisukupolvea. Kaikki olivat tutkimusta aloittaessani iältään alle 40.

Suomessa dokumenttiteatterin alalajeista niin kutsuttu journalistinen dokumenttiteatteri on saanut Susanna Kuparisen Ryhmäteatteriin ohjaamien *Eduskunta*-näytelmien myötä eniten huomiota. Ohjaaja-toimittaja Kuparista en voinut ohittaa, koska hän on todennäköisesti Suomessa genren kokenein ja palkituin tekijä. Hän kutsuu näytelmiään journalistiseksi dokumenttiteatteriksi, mikä on minusta journalistiikan opiskelijana hyvin kiinnostavaa. Lisäksi hänet on palkittu tutkivan journalismin Lumilapio-palkinnolla 2012 *Eduskunta II*-näytelmästä (Tutkivan journalismin yhdistys 2013). Hän on työskennellyt produktioissaan tiiviisti dramaturgi Ruusu Haarlan kanssa.

Toinen ahkera, yhteiskunnallisiin asioihin tarttuva ohjaaja on Saana Lavaste. Hänen 8. lokakuuta 2013 Tampereen Teatterissa ensi-illassa ollut *Radikaaleinta on arki* – näytelmä oli koottu suomalaisten pätkätyöläisten ja pätkätyöläisyyden tutkimisesta. Dramaturgina oli Taija Helminen, jota haastattelin Lavasteen kanssa. Kolmas tekijäpari on *Aurora Helsinki* -näytelmän kirjoittanut Sofia Aminoff ja tekstistä näytelmän ohjannut Maria Lundström. He toivat näyttämölle tämän päivän mielenterveysongelmaisten kokemukset Viirus-teatterissa 4. maaliskuuta 2011. Näytelmä on kaksikielinen. Suomenruotsalainen Teatteri Viirus valittiin vuoden 2014 teatteriksi (*HS* 9.3.2014).

5.2 Teemahaastattelusta sisällönanalyysiin

Ohjaajien ja dramaturgien teemahaastattelut olivat primääriaineistoni. Edellisissä luvuissa kertomani teoria ja aiempi tutkimus sekä oma kokemukseni teatterista ja journalismista ohjasivat teemahaastattelun kysymysrungon suunnittelua ja sitä, mihin analyysini tarkastelu kohdistuu. Olin kuitenkin avoin aineistolle ja yllätyksille ja valmis etsimään aineistosta nouseville havainnoille teoreettisesti soveltuvaa keskustelua. Teoreettinen viitekehýkseni siis täydentyi tutkimuksen edetessä, eikä tutkimus ole puhtaasti vain teoria- tai aineistolähtöinen.

Haastattelu on vielä melko tuntemattoman ilmiön kuvaamiseen ja sen sijoittamiseen laajempaan kontekstiin hyvä keino (Hirsjärvi ja Hurme 2011, 35). Haastattelumuodoista teemahaastattelu oli mielestäni parempi kuin kyselylomake, koska tarkoitus oli saada tekijöiden ajatuksia, käsityksiä ja tietoja selville. Se oli myös parempi kuin avoin syvähaastattelu, koska minulla oli tietyt aiheet, joihin halusin vastauksia enkä pyrkinyt luomaan kuvaa esimerkiksi yhden ihmisen kokemuksesta.

Teemahaastatteluni oli puolittain järjestelmällinen. Minulla oli muutamia teemoja ja niihin liittyviä kysymyksiä, joilla ohjasin keskustelua tutkimukseni kannalta oleellisen tiedon keräämiseen. Toisaalta keskustelevalle haastattelumuoto ja avoimet kysymykset mahdollistivat vastaajien kertovan myös asioista, joita en ollut osannut kysyä ja yhdistää tutkimusaiheeseen. Hirsjärvi ja Hurme kirjoittavat (2011), että teemahaastattelussa ei ole tiukkaa etenemisjärjestystä eikä kaikkia teemoja käsitellä kaikkien haastateltavien kanssa ehkä yhtä laajasti. Ihmisten vapaalle puheelle on aikaa ja tilaa, mutta kuitenkin kaikki teemat käydään läpi kaikissa haastatteluissa. Teemahaastattelussa vastaajien ääni ja tulkinnat asioista pääsevät pääosaan. (Emt., 47–48.)

Journalismin tehtävistä ja uusista työtavoista ja näkemyksistä löytyy runsaasti aiempaa tutkimustietoa ja kirjoittelua, siksi en kokenut tärkeäksi haastatella journalisteja. Kirjallisuutta, niin tutkimusta kuin lehtitekstejäkin, olen saanut hakusanoilla netistä, kirjastoista sekä alan ihmisten suosituksista. Laaja kirjallinen aineisto oli tutkimukseni sekundääriaineisto, joka yhdessä haastatteluaineiston kanssa antoi mahdollisuuden verrata journalismia ja dokumenttiteatteria. Lisäksi halusin korostaa dokumenttiteatterintekijöiden näkökulmaa, ja lisätä tietoa genrestä, josta vielä on hyvin niukasti tietoa saatavilla Suomesta.

Haastattelun etu on se, että tutkija voi kysyä tutkittavasta ilmiöstä suoraan henkilöiltä, joilla on siitä tietoa ja kokemusta, mutta tutkijat kehottavat käyttämään harkintaa haastateltavia valittaessa (Hirsjärvi & Hurme 2011, 58; Tuomi & Sarajärvi 2009, 74). Suomessa dokumenttiteatterintekijöitä on vielä vähän, mutta monet ohjaajat ja dramaturgit ovat kuitenkin kiinnostuneita faktan ja fiktion yhdistämisestä ja todellisten tietojen, tapahtumien ja henkilöiden puheiden hyödyntämisestä teatterissa. Olen etsinyt internetin avulla viitteitä näytelmistä, joissa teokseen yhdistetään dokumentaarisuutta ja tietoja, jotka on saatu laajasta taustatutkimuksesta. Kerättyäni listan tekijöistä keskustelin Tampereen yliopiston teatterin ja draamantutkimuksen professori Hanna Suutelan kanssa tekijöistä ja näiden mahdollisesta soveltuvuudesta tutkimukseni haastateltaviksi.

Haastattelin kasvotusten, nauhoitin ja litteroin haastattelut. Tavoitteena oli haastatella tekijät työparina, jolloin he voivat ruokkia toistensa muistia, täydentää ja korjata toisiaan. Ajattelin, että uuden dokumenttiteatteriesityksen luomisessa ohjaaja ja dramaturgi ovat tarvinneet tiivistä yhteistyötä alusta alkaen. Tutkimuskohteeni koskettaa molempia osapuolia hyvin tasavertaisesti, joten parihaastattelu oli perusteltua. Kuitenkaan Aminoffille ja Lundströmille minun ei onnistunut järjestää parihaastattelua, joten heidät haastattelin yksittäin.

Ryhmähaastattelut tuottavat Hirsjärven ja Hurmeen sanoin ”monipuolista tietoa tulkittavasta ilmiöstä” (Hirsjärvi & Hurme 2011, 61). Lisäksi ne ovat omiaan silloin, kun halutaan muodostaa yhteinen kanta johonkin kysymykseen (emt.). Parihaastattelu on erilainen vuorovaikutustilanne kuin kahdenkeskinen haastattelu, ja haastattelijan tehtävä on pitkälti keskustelun synnyttäminen ja ylläpitäminen. Haastatteliija keskustelee kaikkien osapuolten kanssa, mutta voi myös kohdentaa kysymyksiä välillä yksittäiselle haastateltavalle. (Emt., 61). Minun tehtäväni oli siis saada ohjaaja ja dramaturgi keskustelemaan valitsemistani teemoista ja antamaan tulkintoja ja merkityksiä taiteelliselle prosessilleen, eli dokumenttiteatterinäytelmän tekemiselle.

Hirsjärven ja Hurmeen mukaan (2011, 43) hyvä haastattelu on ennalta suunniteltu, haastattelijan luoma, ohjaama ja motivoiva sekä luottamuksellinen. Haastattelijan on tunnettava roolinsa ja myös haastateltavan on oivallettava roolinsa haastattelun aikana ja tunnettava olonsa turvalliseksi (emt.). Näihin minä pyrin, ja toivoin että esittelemällä haastateltaville jo hyvissä ajoin etukäteen haastattelun idean ja käsiteltävät teemat, nämä pystyivät löytämään roolinsa ja jäsentämään ajatuksensa nopeammin ja paremmin. Valitettavasti minulla ei ollut mahdollisuutta tehdä koehaastattelua. Saatoin arvioida haastattelurungon toimivuutta vain kysymällä graduohjaajani, teatterin ja draaman tutkimuksen professorin sekä graduseminaarilaisten mielipiteitä siitä.

Yhteydenotot haastateltaviin tapahtuivat marras-joulukuussa 2013. Susanna Kuparisen ja Ruusu Haarlan haastattelin 11.1.2014, Saana Lavasteen ja Taija Helmisen 3.2.2014, Sofia Aminoffin 3.3.2014 ja Maria Lundströmin 7.3.2014. Koska minulla ei ollut mahdollisuutta tehdä koehaastattelua, niin olin varautunut siihen, että Kuparisen ja Haarlan haastattelun jälkeen muokkaan vielä haastattelurunkoa ja teen mahdollisesti heille myöhemmin toisen, täydentävän haastattelun. Lopulta en kuitenkaan muuttanut haastattelurunkoani, mutta en esittänyt kaikille kaikkia kysymyksiä. Joissain keskusteluissa tuli myös tietoa, joka synnytti ennalta suunnittelelmattomia lisäkysymyksiä. Täydentäviä haastatteluja en tehnyt.

Kirjallisuuden ja aiheesta julkaistun aiemman keskustelun etsin, luin ja suurilta osin analysoin ja referoin tutkimukseeni marras-joulukuussa 2013, mutta viitekehys täydentyi pitkin kevättä ja kesää 2014. Aineiston analyysin ja päätelmät tein keväällä ja kesällä 2014 ja tekstin viimeistelyn syksyllä 2014 ja alkuvuodesta 2015.

5.3 Aineiston puhuttelu

Tutkimukseni sijoittuu fenomenografiseen tutkimussuuntaan ja vielä tarkemmin orientoituen hermeneuttiseen fenomenografiaan. Fenomenografisessa suuntauksessa tutkitaan ihmisten erilaisia

käsityksiä tutkittavasta ilmiöstä, ja aineistona on useimmiten laadullisia haastatteluaineistoja (Rissanen 2006). Hermeneuttinen analyysi puolestaan on tutkimuskohteeseen tehtyä tulkintaa ja uudelleen tulkintaa tavoitteena tutkimuskohteen syvempi ymmärtäminen.

Minun tehtäväni on juuri ollut selvittää teatterintekijöiden käsityksiä dokumenttiteatterista ja ylipäätään siitä, miksi fakta ja ajankohtaisasiat kiinnostavat nyt näytelmien sisältönä.

Hermeneuttinen fenomenografia sopii tutkimukseeni, koska aiheestani on vielä aika vähän julkaistu tutkimusta ja keskustelua. Dokumenttiteatterintekijöillä ei välttämättä ole itselläkään selviä sääntöjä ja tiedostettuja näkemyksiä siitä, mitä dokumenttiteatteri on tai mikä sen tehtävä yhteiskunnassa ja julkisessa keskustelussa voisi olla.

Tutkimuksessani on kaksi näkökulmaa. Toinen näistä on taiteellinen, teatterin maailma. Se rakentuu teatterintekijöiden ja -tutkijoiden kirjoituksista ja ohjaajien ja dramaturgien teemahaastatteluista. Toinen näkökulma on journalistinen, median maailma, joka on kaikille tuttu ainakin kuluttajana, kansalaisena. Olen täydentänyt sitä kirjallisuuskatsauksella ja omaan opiskeluuni ja journalistin työhön perustuvalla kokemuksellani. Näitä näkökulmia vuorottelemalla sain haastateltavat dokumenttiteatterin tekijät luomaan uudelleen tulkintaa työstään ja myös itseni luomaan aineistosta kokonaisuudessaan jonkinlaisen tulkinnan, käsityksen ja syvemmän ymmärryksen dokumenttiteatterin ja journalismin eroista ja yhtäläisyyksistä. Tulee huomata, että aineistoni on hyvin rajallinen ja tutkimuksessa kuuluu vain minimaalisen osan ääni teatterin sekä journalismin kentältä. Toisen tutkijan tulokset ja tulkinta voisivat olla hyvin erilaiset.

Olen litteroinut ja analysoinut haastattelut ensin tapauskohtaisesti sisällönanalyysillä, tutkimusongelman kannalta kiinnostavia asioita, eroja ja yhtäläisyyksiä etsimällä. Laadullinen sisällönanalyysi etenee vaiheittain havaintojen tekemisestä, niiden pelkistämiseen, ryhmittelyyn ja abstrahointiin (Tuomi & Sarajarvi 2009, 109–110). Etsin aineistosta eri teemoja kuvaavia haastateltavien näkemyksiä ja kokosin heidän kokemuksiaan. Tiivistin ja jaottelin aineistoa. Etsin haastatteluista samankaltaisuuksia, joita voin ryhmitellä omiin luokkiinsa. Analyysin avuksi taulukoin kustakin teemahaastattelusta avainkommentteja, jotka jaoin niitä kuvaaviin ryhmiin. Tässä vaiheessa olin havainnut aineistosta 15 keskustelunaihetta (motiivi, työtapo, editointi, kerronnan keinot, tavoite, suhde lähteisiin, fiktion tarve, vaikeudet, etiikka, rahoitus, näkökulma, suosio, mahdollisuudet ja viihteellisyys). Näistä lähdin tutkimaan yhteisiä nimittäjiä ja pelkistetympää luokittelua. Lopuksi vertasin näkemyksiä ja asioita kuvaavia käsitteitä vastaaviin näkemyksiin ja tutkittuun tietoon journalismista. Aineiston luentaa ohjasi teoreettinen

viitekehäkseni ja haastattelurunkoni teemat, mutta lopullisten tulosten teemat eivät olleet täysin samat kuin haastattelun teemat.

Havaintojen yhdistämisestä luodut ryhmittelyt on pädeittävä koko aineistoon (Alasuutari 1994, 33). Dokumenttiteatterintekijöiden työtavat, näkemykset ja tavoitteet poikkeavat toisistaan aina jollain tavalla, joten tehtäväni oli lopulta pelkistää yksittäisiä tapauskohtaisia havaintoja niin pitkälle, että kaikille löytyi yhteinen nimittäjä. Ensimmäinen analyysivaiheeni (luku 6) on raaka-analyysi kustakin tapauksesta, ja haastattelun sitaatit toimivat esimerkkeinä siitä, mihin havaintoni ja väitteeni perustuvat. Toisin kuin yleensä tutkimushaastattelun viittaamisessa on tapana, olen päättänyt näyttämään sitaatit vastaajan omalla nimellä. Tämä johtuu siitä, että halusin tuoda esiin erilaiset tavat tehdä dokumenttiteatteria ja työtapoihin viittaaminen edellyttää myös niihin liittyvän näytelmän ja sen tekoprosessin lyhyttä kuvausta. Lopulta näin pienestä aineistosta lukija olisi voinut todennäköisesti päätellä kuka on kuka. Lisäksi halusin analysoida dokumenttiteatteria nimenomaan tekijöiden kertomana, jolloin kullakin tekijällä on mielestäni oikeus avata, täsmentää ja arvioida omaa työtään ja tulla tietoon omista kokemuksistaan ja näkemyksistään.

Sitten olen tehnyt toisen analyysikierroksen, jossa vertasin tekijöiden näkemyksiä ja työtapoja keskenään (luku 7). Lisäksi toisessa analyysivaiheessa olen luonut kuvaa suomalaisen dokumenttiteatterin olemuksesta ja sen yhtäläisyyksistä journalismiin, ja näin vastannut tutkimuskysymyksiini (luvut 7 ja 8). Yhtenä havaintoyksikkönä on ollut yksi vastausketju yhteen puheenaiheeseen, ja havaintojen pelkistämistä ja luokittelua ohjasivat aiempi tieto ja teoria yhteiskunnallisesta teatterista ja journalismista.

Pertti Alasuutari on kuvannut (1994, 34) laadullisen tutkimuksen viimeistä vaihetta arvoituksen ratkaisemiseksi. Aineistosta tehdyt havainnot ja niiden pelkistykset eivät vielä ole tutkimuksen tulos, vaan ne ovat johtolankoja tulkinnan tekemiseen tutkittavasta ilmiöstä (emt., 35). Arvoituksen ratkaisemisessa on kyse tutkimusongelman ratkaisemisesta. Alasuutari puhuu miksi-kysymysten löytämisestä ja niihin vastaamisesta tutkimuksessa. Miksi-kysymyksiä voi löytää esimerkiksi vertaamalla aineistoa ja tutkittavaa ilmiötä muihin kulttuureihin, aiempaan tutkimukseen ja asiasta käytyyn julkiseen keskusteluun. (Alasuutari 1994, 188–195.) Omassa tutkimuksessani näen taustalla muun muassa sellaiset miksi-kysymykset kuin: Miksi dokumentaarisuus on alkanut kiinnostaa teatterintekijöitä? Miksi yhteiskunnallinen teatteri on suosiossa? Ja miksi dokumenttiteatteri vetää yleisöjä ja osallistujia?

Kirjoja ja lehtiä luin tutkimusongelmani näkökulmasta. Minulla oli journalismin tutkimuksesta mielessä muutamat aiheet, kuten journalismin funktiot, ihanteet ja kritiikki, jotka ohjasivat kirjojen ja artikkelien lukuani. Kuitenkin, kun teksteistä tuli vastaan uusi asia, jonka koin liittyvän olennaisesti sekä teatterintekijän että journalistin työhön, kirjoitin viitteen ylös, pohdin sen merkitystä tutkimusongelmaani ja mahdollista muotoilua kysymykseksi ja keskustelunaiheeksi. Toisinaan tutkimusaiheeseeni liittyvää pohdittavaa sain myös luennoilla, keskusteluissa professoreiden kanssa, teatteriharjoituksissa ja jopa taidenäyttelyssä. Hiljalleen pöytäni täyttyi kirjojen ja vihkojen lisäksi Post-it viestilapuista muistiinpanoinani.

Haastattelut koodasin tarkasti. Teemahaastattelun teemat olivat apuna tekstinluokittelussa, mutta merkkasin ylös myös mahdolliset teemojen ulkopuolella olevat kiinnostavat asiat.

Teemahaastatteluun valitsin alla olevat teema-alueet, joihin kuhunkin kirjoitin useita alakysymyksiä. Osa kysymyksistä oli suljetumpia ja tarkempia kuin osa. Koska en ole ennen tehnyt tutkimusta teemahaastattelumetodilla ja haastateltavien työt olivat erilaisia, koin turvallisemmaksi lähteä haastatteluihin laajalla kysymysrungolla. Koko haastattelurunko on tutkimuksen liitteenä.

Haastattelun pääteemat:

1. Innostus, inspiraatio ja motivaatio

- Tekijän tausta ja taiteelliset lähtökohdat
- Esityksen alkusysäys ja motiivi tekemiseen

2. Dokumenttiteatterinäytelmän tekeminen

- Taustatyö, rajaaminen ja dramaturgiset ratkaisut
- Faktan ja fiktion käsittely ja mahdolliset työskentelyn rajoitteet tai vaikeudet

3. Dokumenttiteatterin olemus, tehtävä ja etiikka

- Yhteiskunnallisuus ja viihteellisyys teatterissa
- Eettiset säännöt

4. Suhde mediaan ja journalismiin

- Ajatukset journalismista ja median käyttämisestä

5. Nykyhetki ja tulevaisuus

- Dokumenttiteatterin jatko ja tekijöiden omat suunnitelmat

5.4 Metodikritiikki

Teemahaastattelu voi parhaimmillaan antaa tietoa asioista, joita ei ole osannut kysyä.

Parihaastattelussa vastaajat voivat täydentää toisiaan ja auttaa muistamaan tapahtumia, joita toinen

on unohtanut. Toisaalta voi olla, että työtoverin läsnäolo estää jonkin näkemyksen tai tiedon esiintulon, ja keskustelua voi olla vaikea pitää hallinnassa.

Vaarana parihaastattelussa on se, että haastatellut eivät uskalla puhua rehellisesti tai että toinen ei saa riittävästi suunvuoroa sanoa kaikkea haluamaansa ja muistamaansa. Hirsjärvi ja Hurme (2011, 63) nostavat mahdolliseksi ongelmaksi valtahierarkian, eli sen, alkaako joku dominoida keskustelua. Myös yksilöhaastatteluissa on aina mahdollisuus, että vastaaja valehtelee tai muistaa väärin. Ajattelin kuitenkin, että tieteellisen tutkimustiedon, lehtiartikkelien ja muutamien dokumenttiteatteria nähneiden ja tutkineiden ihmisten ja julkaistujen mielipiteiden lisäksi minun oli tärkeää ja hyödyllistä saada myös näytelmiä tehneiden päätekijöiden näkemyksiä aiheesta. En epäillyt, ettenkö saisi parihaastatteluissa keskustelua aikaiseksi ja vastauksia molemmilta haastateltavilta. Sen sijaan haastatteluiden purkaminen, litterointi ja analysointi olivat vaikeampia ja työläämpiä. Äänittämisen lisäksi videoin haastattelut varmuuden vuoksi. Haastatteluaineistoani ei voi yleistää koskemaan kaikkia dokumenttiteatterintekijöitä ja tekotapoja, mutta se tulee laajentamaan kirjallisuutta aiheesta ja antaa tuoretta tietoa suoraan kentältä.

Koska aineistoni on pieni ja tutkimusote laadullinen, mitään yleistä suomalaisesta dokumenttiteatterista eikä myöskään journalismista siis voi tehdä. Alasuutarin mukaan (1994, 215) tärkeintä kvalitatiivisessa tutkimuksessa on ”paikallinen selittäminen”. Toisin sanoen empiirinen aineisto on tulkin pohjalla ja tuloksen selittäjänä. Sen sijaan, että tutkijana pyrkisin yleistämään haastattelemani teatterintekijöiden tavat ja näkemykset muihin dokumentaarisen teatterin tekijöihin, voin pohtia, mistä muusta tulokset kertovat kuin aineistosta, voin suhteuttaa tuloksia laajempiin konteksteihin (Alasuutari 1994, 221–222).

Kolmen tekijäparin ja heidän teostensa kautta ei voi kuvitella, että kaikki tekisivät dokumenttiteatteria näillä tavoilla tai että nämä ovat ainoat oikeat tavat tehdä sitä. Sikäli aineistoni on kuitenkin antoisa, että nämä tekijät ovat tehneet tämän ajan dokumenttiteatteria Suomessa tunnetuksi ensimmäisten joukossa. Lisäksi he ovat tehneet harvinaisen paljon tutkimustyötä näytelmiensä taustatyönä ja saaneet huomiota niin katsojilta kuin medialtakin.

5.5 Litteroinnista

Ruusuvuoren mukaan (2010, 424) litterointi tehdään aina kunkin tutkimusongelman ja metodisen lähestymistavan vaatimalla tarkkuudella. Tutkittaessa esimerkiksi haastateltavien vuorovaikutusta, sitä, milloin ja miten jotakin sanotaan, litterointi on tehtävä mahdollisimman yksityiskohtaisesti. Jos kiinnostuksen kohteena sen sijaan on haastattelun asiasisältö, yksityiskohtainen litterointi ei ole

tarpeen. (Ruusuvuori 2010, 424–425.) Koska minua kiinnostivat dokumenttiteatterintekijöiden mielipiteet ja kokemukset työstään ja yhteiskunnallisesta teatterista, toisin sanoen asiasisältö, en litteroinut auki jokaista huokausta, naurua, taukoa, muminaa ja ”öö”-sanaa, en myöskään nonverbaalista ilmaisua ja katseen suuntia. Olen kuitenkin litteroinut kaikki puheenvuorot, myös omat kysymykseni.

Litteraatio on aina epätäydellinen verrattuna alkuperäiseen puhetilanteeseen. Tutkijan havainnot ja valinnat näkyvät jo litteraatiossa. Se on kertaalleen tulkittu tuote, jonka tekemiseen vaikuttavat tutkijan teoreettinen esiyymmärrys ja oletus tutkittavasta ilmiöstä sekä siitä, miten ilmiötä kannattaa lähestyä. Laadullisessa analyysissä tutkijan havainnointi on valikoivaa, ja se on sitä jo litterointivaiheessa. (Ruusuvuori 2010, 427; Nikander 2010, 432–433.)

Minun haastateltavistani Sofia Aminoffilla ja Maria Lundströmillä on äidinkielenään ruotsi. Aminoff vastasi kuitenkin kaikkiin kysymyksiini suomeksi, jota oli helppo ymmärtää. Muutama sana oli lauseen asiayhteyteen väärin valittu, mutta ymmärsin kuitenkin aina, mitä hän tarkoitti ja kirjoitin litterointiin sekä Aminoffin käyttämän sanan että tulkintani siitä, mitä sanaa hän tarkoitti. Lundström puolestaan vastasi joihinkin kysymyksiin ruotsiksi. Nikanderin mukaan (2010, 435–436) vieraankielen litterointiin ja litterointikäännösten julkaisuun ei ole yhtä vakiintunutta tapaa. Tulee kuitenkin huomata, että kääntämiseen liittyy kaksoistulkintaa, ensin puheesta tekstiksi ja sitten kielestä toiseen kieleen (emt., 435). Minä ratkaisin käännösongelman niin, että ne kohdat Lundströmin puheesta, jotka oli helppo kääntää suomeksi litteroin suoraan suomeksi. Vaikeammat kohdat ja sanat, joiden parhaimmasta käännöksestä en ollut heti varma, litteroin ruotsiksi ja kirjoitin sulkeisiin perään mielestäni sopivimman suomennoksen. Parista sanasta en jälkikäteen nauhalta saanut selvää, mitä ne olivat, mutta tämä ei ratkaisevasti vaikuttanut asiasisällön ja vastauksen kokonaisuuden ymmärtämiseen.

6. KOLME TAPAUSTA

Tässä luvussa kerron, mitä haastattelemani kolme ohjaajaa ja kolme dramaturgia kertoivat työstään dokumenttiteatterin parissa. Lähtökohtaisesti siis valitsin kolme dokumenttiteatteritapausta: *Eduskunta*-trilogian, *Radikaaleinta on arki* -näytelmän ja *Aurora Helsinki* -näytelmän, ja teemahaastattelin näiden ohjaajia ja dramaturgeja ensisijaisesti näiden esitysten tekijöinä. Keskusteluissa sivuttiin myös heidän muita teatteritöitään, jonka avulla sain laajemman ymmärryksen tekijöiden taiteellisista näkemyksistään ja suhteestaan ylipäätään teatteritaiteeseen. Olen haastattelussani pyrkinyt pääsemään selville paitsi tekijöiden työtavoista niin myös tavoitteista, ihanteista, kohtaamistaan vaikeuksista ja luomistaan säännöistä. Seuraavassa analyysissä nostan esille asiat, jotka heidän työtään parhaiten kuvaavat haastattelun perusteella, ja pohdin jo vähän niiden yhtymäkohtia aiempaan tietooni ja tutkimukseen journalismista.

6.1 Case 1: Susanna Kuparinen ja Ruusu Haarla journalistisen dokumenttiteatterin edelläkävijöinä

Olen valinnut ensimmäiseksi esimerkikseni suomalaisesta dokumenttiteatterista Helsingin Ryhmäteatterissa esitetyn *Eduskunta I* ja *II* -näytelmät, eli *Eduskunta – satiiri vaurauden uusjaosta* (ensi-ilta 4.3.2011) ja *Eduskunta II – satiiri veljeskuntien Suomesta* (ensi-ilta 27.9.2012). Kyseessä on näytelmätrilogia, josta on vielä tulossa kolmas osa. *Eduskunta*-näytelmät ovat nostaneet dokumenttiteatterin Suomessa puheenaiheeksi, ainakin taiteen kentällä ja mediassa. Näytelmät olivat hyvin suosittuja. Ensimmäisen osan kävi katsomassa yli 10 000 ihmistä ja toisen osan yli 15 000 ihmistä (Roisko, Ryhmäteatteri 22.5.2014). Katsomon keskimääräinen täyttöaste oli yli 80 prosenttia, ensimmäisen osan osalta yli 90 prosenttia (Roisko, Ryhmäteatteri 22.5.2014). Lisäksi ohjaaja Susanna Kuparinen työryhmineen on palkittu *Eduskunta II*-näytelmästä tutkivan journalismin Lumilapio-palkinnolla 2012 (Tutkivan journalismin yhdistys 24.5.2013).

Eduskunta-näytelmät ovat olleet myös Kuparisen työryhmän läpimurto, vaikka dokumenttiteatteria he ovat tehneet aiemminkin. Ensimmäisen kerran Kuparinen ja Haarla tekivät dokumenttiteatteria Helsingin ylioppilasteatterissa vuonna 2008 *Valtuusto*-näytelmällä. Myös *Valtuustoista* tuli trilogia, ja Ruusu Haarla kertoo *Eduskunta*-näytelmissä käytetyn konseptin syntyneen jo tuolloin.

Työryhmä nimittää näytelmiään journalistiseksi dokumenttiteatteriksi, ja ohjaaja Kuparinen on toiselta ammatiltaan journalisti. Uskon sen vaikuttaneen häneen myös ohjaajana. *Eduskunta*-

näytelmien tekemisestä voi lukea paremmin Kuparisen Teatterikorkeakoulun opinnäytetyöstä *Monologisuudesta moniäänisyyteen* (2013). Haastattelun tein 11.1.2014. Keskustelun litteroinnista tuli 39 sivua, jotka luin moneen kertaan läpi, ylivivasin huomioita vastauksista erivärisillä tusseilla ja kirjoitin sivumarginaaliin, mihin teemaan vastaukset liittyivät. Isoja teemoja olivat aiheen valintaan, työtapoihin ja etiikkaan liittyvät kysymykset. Näillä teemoilla oli alateemoja, jotka liittyivät lähteidenkäyttöön, puolueettomuuteen, läpinäkyvyyteen, motiiveihin ja vaaranpaikkoihin.

Eduskunta I -näytelmän repliikit poimittiin eduskunnan täysistuntojen pöytäkirjoista sekä asiantuntijoiden ja viranomaisten haastatteluista. Esitys selvitti kansanedustajien tapaa ajaa asioita ja tehdä politiikkaa. Iso kysymys näytelmässä oli se, mihin suuret rahat menevät. Taustatutkimusta ja käsikirjoitusta tekivät Ruusu Haarla, Jari Hanska, Susanna Kuparinen, Hanna Nikkanen, Olga Palo ja Akse Pettersson. Pettersson vastasi myös näytelmän esitysdramaturgiasta ja lavastuksesta. Olga Palo oli myös ohjaaja Susanna Kuparisen assistentti. Musiikit sävelsi Kerkko Koskinen ja sanoitti Anna Viitala. Rooleissa olivat Noora Dadu, Jari Hanska, Mitro Härkönen, Santtu Karvonen, Martina Myllyllä, Matti Onnismaa, Piia Peltola, Pihla Penttinen ja Robin Svartström.

Eduskunta II -näytelmän repliikit poimittiin myös eduskunnan täysistuntojen pöytäkirjoista sekä virkamiesten ja muiden asioista tietävien haastatteluista. Näytelmä käsitteli muun muassa hyvä veli -verkostoja, korruptiota ja suomalaisten työeläkerahastojen toimintaa. Ohjaajana oli Susanna Kuparinen, dramaturgina Ruusu Haarla, esitysdramaturgina ja lavastajana Akse Pettersson. Taustatutkimuksesta vastasivat Susanna Kuparinen, Jari Hanska, Reetta Nousiainen ja Olga Palo. Näyttelijöinä olivat Noora Dadu, Jari Hanska, Santtu Karvonen, Martina Myllyllä, Matti Onnismaa, Pihla Penttinen ja Robin Svartström. Tuotannosta vastasivat Susanna Kuparisen politiikka kollektiivista Jan Liesaho sekä Ryhmäteatterista Hanna Roisko.

6.1.1 Tekijöitä kiinnostavat aiheet ovat etusijalla

Kirjoitin aiemmin, miten kiinnostavuus on tämän päivän journalismin yksi tärkeimpiä uutiskriteereitä (esim. Kantola 2011, 129). Se on ollut iso kysymys myös Kuparisen työryhmälle. Journalistit joutuvat miettimään paljon, mikä aihe, ilmiö tai uutinen kiinnostaisi lukijoita ja katsojia (esim. Vehkoo 2011, 29, 124; Heikkilä ym. 2012, 31), mutta etenkin pitkien reportaasijuttujen ja tutkivan journalismin kohdalla, journalistin omakohtainen kiinnostus aiheeseen on usein jutun lähtölaukaus ja oleellinen motivaation ylläpitäjä. Susanna Kuparinen ja Ruusu Haarla ovat tehneet esityksiä ennen kaikkea siitä, mikä kiinnostaa heitä itseään.

Ne aiheet ovat sellaisia, jotka kiinnostavat meitä tai mistä me ajattelemme, että meidän olisi syytä tietää enemmän, niin kuin nyt vaikka työeläkejärjestelmät. (Susanna Kuperinen)

Me saatetaan lähteä siitä, että ketään ei kiinnosta suomalainen työeläkejärjestelmä, mutta me laitetaan ne kiinnostumaan. Niiden pitäisi olla kiinnostuneita siitä, joten me tehdään siitä niin ymmärrettävää ja polttavaa tavalliselle ihmiselle, että se alkaa kiinnostua. (Ruusu Haarla)

Kuperinen ja Haarla kertovat, että heidän näytelmiensä aiheet voivat joskus tulla jostain artikkelista, jonka joku heistä on lukenut, yhteisistä kiinnostuksen kohteista tai sitten jostain asiasta, johon Kuperinen on törmännyt journalismia tehdessään. Ohjaajan oma tutkiva ote yhteiskuntaan on tuonut monia työryhmän kiinnostusta herättäneitä asioita, myös aiheen ensimmäiseen *Eduskunta*-näytelmään.

(...)se oli sillai, että sitä Vanhasen lautakasaa ja sitä, kuka se lähde oli ollut, niin mä olin penkonut huvikseni jo pidempään. (...)Kun mulla oli jo hyviä vihjeitä koko lautakasakuviosta ja muusta, niin sitten mä mietin, että tästä lähdetään. Mä ajattelin, että tää on ihan hemmetin kiinnostavaa ja sit oli se vaalirahakohu, jota mä olin seurannut tosi tiiviisti (...) niin että okei, tämä liittyy harmaaseen talouteen ja politiikan korruptioon yleisemmin. (Susanna Kuperinen)

Haarlan mukaan aiheet voivat löytyä myös jonkun henkilön kautta, mutta myös silloin siitä, että henkilö on kiinnostava. Haarlaa ja Kuperista kiinnostavat ihmiset heidän sanojensa ja tekojensa perusteella. Kun poliitikko puhuu sekavasti, ristiriitaisesti tai epäilyttävästi, Haarlalla ja Kuperisella herää kiinnostus ja halu ”paljastaa” poliitikon ”todelliset karvat”. Tässä kohtaa dokumenttiteatterintekijöillä on paljon yhteistä nuoremman sukupolven journalistien kanssa, jotka suhtautuvat kriittisesti ja ironisesti valtaa pitäviin (esim. Kantola 2011, 126,131).

Valtuusto-trilogian teema puolestaan löytyi Helsingin kaupunginvaltuuston kokouspöytäkirjoista. Kuperinen oli lukenut niitä ja huomannut, että siellä on hyvin draamallista tekstiä. Haarlaa politiikka ei ollut aiemmin kiinnostanut, mutta luettuaan pöytäkirjoja hän sanoo kiinnostuneensa. Häntä alkoi kertomansa mukaan myös suututtaa se tosi asia, että kokouksissa tapahtui asioita, joita ihmiset eivät näe. Nyt hänellä oli mahdollisuus paljastaa se, kertoa ihmisille, mistä oikeasti on kysymys. Ruusu Haarla ja Susanna Kuperinen ovat huomanneet, että draamaa ja kiinnostavia asioita voi löytyä sieltä, mistä niitä ei ensi olettamalta odota. He myös haluavat vältellä aiheita, jotka ovat jo monipuolisesti julkisuudessa esillä.

Kyllä me olemme tietoisesti vältelleet aiheita, joita on jo koluttu mediassa ja joista tiedetään ja joista ihmisillä on jo mielipiteitä. Ja mielellämme valittu sellaisia aihealueita, jotka ovat tuntemattomia ja jotka ikään kuin piiloutuu sinne jonnekin tylsyyden tai muun alle, että siihen on jotenkin totuttu tai se ei muuten vaan kiinnosta. (Ruusu Haarla)

Kuparisen työryhmällä on ollut alusta asti, aina *Valtuusto*-näytelmien tekemisestä asti, sääntönä, että he eivät hae mitään kohujuttuja ja skuppeja. He pyrkivät kertomansa mukaan erottautumaan iltapäivälehtien journalismista.

Ei. Musta se on jopa liikuttavaa, miten Eduskunta kakkosesta joku iltapäivälehden toimittaja yritti väkisin löytää jotain kohuskandaalikamaa, vaikka ei siinä oikein ole semmoista. Se on rakenneanalyysi, ennemmin kuin mikään skandaalinäytelmä. (Susanna Kuparinen)

Totta kai mekin tarvitaan jotain, joka kuohuttaa ja kiinnostaa ja nostaa katsojan tunteet pintaan, mutta siinä on vähän eri motiivit kuin jollain iltapäivälehdellä. (Ruusu Haarla)

Sitä paitsi teatterissa semmonen skandaalilogiikka ei toimi, koska näytäntökaudet ovat kohtuullisen pitkiä ja sen (asian) pitää kestää. Ei se kestäisi ensi-illan jälkeen, jos se perustuisi johonkin skuppisiin ja jos meillä on 70 esitystä, niin se skuppi on sen ensi-illan jälkeen koluttu. (Susanna Kuparinen)

Journalistiselle dokumenttiteatterille raha vaikuttaa olevan toissijainen syy paljastaa asioita ja julkaista ihmisten sanomisia ja tekoja, mutta siihen tulee suhtautua varauksella. Yhteiskunnallinen eetos ja taiteellinen intohimo eivät poista sitä tosi asiaa, että varmasti kaikki teatterintekijät toivovat saavansa katsojia ja huomiota, vaikka he joskus olisivat valmiita toteuttamaan ideansa myös alipalkattuina tai palkatta. Katsojamäärät ja mediahuomio vaikuttavat teattereiden talouteen, valtion tukeen ja ehkä myös yksittäisten taiteilijoiden mahdollisuuksiin saada apurahoja ja lisää töitä.

Yhteistä Kuparisen ryhmän ja monen journalismin tekijän aihevalinnoissa on kiinnostus ihmisiin ja draamaan. Vaikka Haarla ja Kuparinen kertovat tekevänsä dokumenttiteatteria aihe edellä, aiheet avataan ja tehdään kiinnostaviksi henkilöiden kautta. Aiheesta on löydettävä asianosaiset ihmiset. Dokumenttiteatteri ja journalismi tarvitsevat molemmat lausuntoja, mielipiteitä, todistuksia ja kokemuksia ihmisiltä. Dokumenttielokuvaohjaaja Jouko Aaltonen on kirjoittanut (2011, 96), että ”jos fiktiossa oikea roolivalinta on 80 prosenttia ohjaajan työstä, on se dokumenttielokuvassa vieläkin merkittävämpää”. Aaltosen havainto oikeiden ihmisten löytämisestä näyttäisi pätevän myös dokumenttiteatteriin. Hyvien näyttelijöidenkään saaminen produktioon ei näyttäisi olevan yhtä ratkaisevaa kuin oikeiden ihmisten ja tarinoiden löytäminen suunnittelu- ja taustatyövaiheessa.

Ruusu Haarla kertoo rajaavansa materiaalia muun muassa sillä perusteella, muodostuuko jostakusta kiinnostava henkilöahmo ja puhuuko joku hyvin ymmärrettävästi asiasta. Haarlaa kiinnostaa ihmisten suhde käsiteltävään aiheeseen.

En muista kenestä oli kysymys, mutta joku, ketä oli haastateltu, joka selvästi vaikutti siltä, että se oli itse jäänyt kaiken sen jalkoihin. Niin sitten se oli heti kiinnostavaa draamallisesti, koska sillä henkilöllä oli jokin suhde niihin rakenteisiin. Ja siitä välittyi jotain, mihin voi samaistua. (Ruusu Haarla)

Toisaalta Haarla ja Kuparinen kertovat tiputtavansa jonkun kiinnostavan henkilöahmon myös pois näytelmästä, jos se ei vain lopulta sovi kokonaisuuteen. Mitä tärkeämpi henkilö on aiheen kannalta

ja mitä tärkeämpää asiaa hän on puhunut, sitä todennäköisemmin hän pysyy käsikirjoituksessa mukana, vaikka hän Haarlan mukaan ”puhuisikin tylsästi”. Taustatutkimuksen alkaessa ryhmällä ei ole vielä tiedossa, keitä näytelmässä pääsee ääneen. Ainoastaan fiktiivinen kertojahahmo on ollut *Valtuustoista* asti sama ja joka näytelmässä. Haarla ja Kuparinen ajattelevat, että lähtökohtaisesti kuka vain taustatutkimuksissa kohdatuista henkilöistä voi päätyä näytelmään hahmoksi.

Ei me ikinä lähdetä siitä lähtökohdasta, että tehdään tästä pahis ja tästä hyvis. Ne oikeasti lähtevät vaan sieltä sisällöstä. Jos jokin jää pois, niin se ei ainakaan jää pois mistään poliittisista syistä. (Ruusu Haarla)

Että jollain tavalla ne esitykset on poimintoja siitä prosessista, minkä työryhmä on käynyt läpi, mitkä on ollut tärkeimmät ja keskeisimmät haastattelut ja oivallukset jne. Että tavallaan voi nähdä, että ne esitykset ovat tällaisia pitkiä argumentaatioketjuja, joissa se johtopäätös esitetään ensin. (Susanna Kuparinen)

6.1.2 Teatterintekijät ”missiotaiteilijoina” kuin asianajojournalisteina

Kuparisen työryhmän tekemä journalistinen dokumenttiteatteri pyrkii vaikuttamaan ihmisiin antamalla lisää tietoa ja ennen kaikkea avaamalla monimutkaisia rakenteita ja asiayhteyksiä. Kirjoitin aiemmin, miten ulkomailla dokumenttiteatterin tekijät olivat pettyneitä journalismiin (esim. Soans 2008, 17) ja miten journalismin kentällä puhutaan kriisistä ja rappiosta (esim. Pantti 2009, 195; Väliverronen, E. 2009, 14). Mediaa on syytetty esimerkiksi, isojen asiakysymysten sivuuttamisesta, viihteellistymisestä ja sensaationhakuisuudesta (Väliverronen, E. 2009, 21; Kantola 2011, 125), ja samankaltaista kritiikkiä on myös Kuparisen ja Haarlan puheissa. He kokevat, että journalistinen dokumenttiteatteri on tullut paikkaamaan sitä aukkoa, joka mediassa on. Heidän päämääränsä on jakaa tietoa ja asioita, jotka ovat jääneet katveeseen, tehdä rakenneanalyysiä, jota muualla ei ole ollut sekä nostaa keskusteluun jokin aihe, jota ei ole pidetty tärkeänä, vaikka se on tärkeä. He kertovat käyvänsä siellä, missä suomalainen media ei käy ja julkaisevansa puheita, joita valtamedia ei aina uskalla tai halua julkaista.

Suhteessa valtaan ja rakenteisiin suomalainen media on aika kiltti. Yleensä se, mistä suomalainen media riehaantuu on jokin aika yksinkertainen asia, että joku on tehnyt jonkin moka. Mutta usein ne, missä on isoimmat moraaliset kysymykset, tai on kaksinaismoralismia, niin ehkä siinä media ei ole kovin terhakka. (Susanna Kuparinen)

Ollaan kilttejä auktoriteetteja kohtaan. Konfliktien välttäminen on suomalaisille aika tyypillistä, mikä pätee varmaan myös suomalaiseen mediaan. Ei mennä sörkkimään paikkoihin, jotka saattaisi nostaa isoja konflikteja. (Ruusu Haarla)

Sit se rakentavuus väännetään jotenkin väkisin. Media on kuin jokin osa jotain ihmeellistä kansallista projektia sen sijaan että se olisi kriittinen ja analyttinen. Ja kriittinen ei vaan negatiivisessa mielessä, vaan että purettaisiin prosesseja ja rakenteita ja tehdään se niin, että sinne on koko ajan sisään rakennettu myös se arvomaailma. (Susanna Kuparinen)

Aineiston perusteella journalistit eivät kuitenkaan täysin ole epäonnistuneet yhteiskunnallisessa tehtävässään, sillä Kuparinen ja Haarla myös kiittelevät paljon toimittajia. Yhä näyttäisi olevan paljon esimerkiksi talouden ja politiikan toimittajia, jotka pyrkivät tutkimaan asiat perusteellisesti ja kriittisesti ja tarpeen vaatiessa paljastavat vallanpitäjien virheet sen sijaan, että suojelisivat näitä. Kuparisen työryhmä on saanut paljon taustatutkimuksessa apua asioihin perehtyneiltä toimittajilta.

Toimittajat ovat hyvällä tavalla analyttisiä ja objektiivisia. Aika usein jos jotain aihetta pitää taustoittaa, niin sit mä katson, että kuka on kirjoittanut tästä. Ja olen yhteydessä kyseiseen toimittajaan tai soitan sille. Ikinä kukaan toimittaja ei ole torpannut tai kieltäytynyt keskustelemasta. (Susanna Kuparinen)

He ovat huomanneet, että kun he alkavat tutkia jotain asiaa, ja se tulee yllätyksenä asianomaisille, niin sitä asiaa ei ole totuttu tutkimaan. Näytelmät ovat Kuparisen ja Haarlan mukaan tarttuneet poliittisiin aiheisiin ja vallan rakenteisiin, jotta ihmiset heräisivät ja kiinnostuisivat politiikasta. He haluavat kansalaisten olevan kriittisempiä, tarkkanäköisempiä ja uskovan, että asioihin voi vaikuttaa.

Suomi ei ole mikään Hobittila. Samalla tavalla meillä on ihme kuvionsa tuolla ja me olemme olleet ehkä vähän sinisilmäisiä vallan suhteen. (Susanna Kuparinen)

Varmaan se haave oli, niin kuin kaikissa tapauksissa, että ihmiset vaikuttuisivat siitä tiedosta ja että ne ymmärtävät, mistä tässä kerrotaan ja järkyttyisivät. Ja se kyllä tapahtui. (Ruusu Haarla)

Haarlan ja Kuparisen suurin pelko on, että katsojat eivät ymmärrä näytelmän sisältöä tai masentuvat todellisuudesta.

Aina me käydään se sama keskustelu jossain vaiheessa, että ei tää vaikuta mihinkään, tämä on kaikki vain masentavaa eikä tämä muuta mitään, ja me vaan masennetaan ihmisiä ja saadaan kaikki vakuuttumaan siitä, että politiikka on vain paskaa ja sit ihmiset lakkaa äänestämästä, koska kaikki on niin paskaa. Että kyl me sit aina yritetään, jossain vaiheessa tulee puhetta siitä, että pitää olla jotain toivoa, ja että mitä me niin kun annetaan, millä me saadaan katsoja vakuuttumaan siitä, että edelleen kannattaa vaikuttaa. Ja mä en kyllä tiedä, että onko näin tapahtunut. Mutta esimerkiksi Eduskunta ykkönen, mä muistan, että jotkut katsojat olivat vaan tosi shokissa ja masentuneita. Musta se oli vähän huono. Mutta mä aina ajattelen, että ehkä se oli vain se ensi reaktio ja että kyllä ne sitten kuitenkin on saanut siitä tietoa, joka on olennaista ja muuttaa sitä, miten ne katsoo politiikkaa ja päätöksentekoa ja miten ne suhtautuu siihen.

(...)se on ollut semmonen voimakas missio herättää ihmisiä todellisuuteen, eikä niinkään naurattaa ja viihdyttää ja jotenkin niinku antaa ihmisille mahdollisuus nauraa etäisesti ja sarkastisesti sille, miten tyhmiä poliitikot on. Sellasta riittää kyllä. Mutta se antaa ihan eri asioita sitten. (Ruusu Haarla)

Journalistinen tutkimus ihmisten kytkeytymisestä julkiseen maailmaan osoittaa, että käsiteltäessä suuria ja rakenteellisia ongelmia journalismissa ihmisiä puhuttelee tulevaisuuteen suuntautuva ja toiveikas ote (Heikkilä ym. 2012, 245). Tämän valossa journalistisen dokumenttiteatterin toivoa antava ote on hyvä valinta.

On huomattava, että teatterissa ihmiset istuvat jopa kolme tuntia paikallaan ja siinä ajassa voi ehtiä esittämään enemmän aihetodisteita ja laajempia syy-seuraus-ketjuja kuin mitä tyypillisiin lehti- ja televisioreportaaseihin mahtuu. Teatterissa myös konkretisoituu median kuviteltu yleisö, sillä yleisö on samassa tilassa kuin tiedonvälittäjät ja tarinankertajat. Kenenkään ei tarvitse olla yksin asian äärellä, ja kaikki tunteet ja kokemukset on jaettavissa reaaliajassa.

6.1.3 Työlästä kuin tutkiva journalismi

Kuparisen työryhmän journalistinen dokumenttiteatteri muistuttaa journalismin alalajeista tarinajournalismia siinä mielessä, että jutuissa kuljetetaan henkilöitä tapahtumasta toiseen ja jutuissa on jännitteitä ja tunnelatauksia. Työprosessinsa puolesta sitä voi kuvata tutkivaksi journalismiksi. Toisaalta se on kyseenalaistavaa journalismia epäillessään, että julkisten sanojen ja tekojen sekä mediassa jo esitetyn taustalla on muutakin ja esittäessään näkemyksensä ja tietonsa sitten satiirin ja ironian keinoin. Kuparisen työryhmässä on ollut toimittajia penkomassa dokumentteja, lukemassa julkaisuja ja tekemässä haastatteluja. Mats Nylundin mukaan (2009, 260) haastattelut ovat journalisteille tärkein ja tehokkain tapa hankkia tietoa. Samalla haastattelut antavat journalisteille lisää valtaa ja välineitä muuttaa uutisten kerrontatapoja (Nylund 2009, 260). Myös Susanna Kuparinen mainitsee ihmisten haastattelemisen erittäin tärkeäksi materiaalia kerätessä.

Materiaalin keruun ryhmä aloittaa kuukausia ennen ensi-iltaa ja se jatkuu ensi-iltaan asti. Toiseen *Eduskunta*-näytelmään Kuparinen kertoo kirjoittaneensa viimeisen monologin ensi-iltapäivänä. Materiaalia kertyy aina paljon. Sen määrä ja aiheen vaikeus teettävät töitä.

Koska ennen kuin voi tehdä mitään rajauksia ja näkökulmia, pitää tutustua siihen kaikkeen materiaaliin ja ymmärtää se. (...)koska ennen kuin sä pystyit sanomaan, onko joku matsku hyvää vai huonoa, sun piti ymmärtää ihan helvetisti suomalaisesta työeläkejärjestelmästä esimerkiksi, jotta sä osaat sanoa, että tää ei ole nyt validia. (Ruusu Haarla)

The Guardianin toimittaja Nick Davis kuvaa Vehkoon haastattelussa tutkivaa journalismia ”pitkän aikavälin journalismiksi” (Vehkoo 2011, 143), ja aikaa vievää on myös journalistinen dokumenttiteatteri. Taustamateriaalin kerääminen on Kuparisen mukaan aikaa vievin vaihe. Materiaalia ryhmä keräsi paljon eri lähteistä. Materiaalin etsimistä ja keräämistä ohjasivat ainakin jo saatu tieto, omat havainnot ja epäilykset, julkinen keskustelu sekä intuitio ja verkostot. Kuparisella on jo ehtinyt kertyä melko hyvä verkosto, jolta hän saa vinkkejä kiinnostavista tapahtumista, aiheista ja haastateltavista. Ihmisten kanssa keskustelemalla he saavat lisää nimiä, jotka liittyvät kuhunkin aiheeseen. He kertovat lukevansa paljon ja seuraavansa mediaa. Lisäksi Kuparinen muistuttaa internetistä ja arkistoista löytyvän valtavasti tietoa, kun osaa etsiä ja pyytää.

Se Pajusen leikkauslistahan löytyy netistä. Se on ihan asiakirja. Ja sit usein on myös, esimerkiksi tässä tapauksessa meille antoi aika hyvää feedbackia Jari Lindholm, joka on Suomen Kuvalehden toimituspäällikkö. Se kirjoitti tosi hyviä juttuja kuvalehden verkkoon, hyvin lähteistettyjä, niin sitten me saatiin siitä. Se oli esimerkiksi kräkönnyt ne luvut, mitä siinä leikkauslistassa oli, että miten oli arvioitu esimerkiksi lasten määrän vähenemistä. Se kräkkäs ne ja totesi, että nää on ihan tuubaa. Ja kaikki noi viralliset asiakirjathan saa. Ne löytyvät kirjaamosta, tai sitten ne saa netistä. Ne ei löydy helposti, mutta jos ei ole ihan vähäjäärkinen, niin ne löytää ja tarkat googlehaut on tosi hyviä. Usein silloin löytää suoran linkin johonkin, mikä on jollain sivuilla piilotettu useiden alasivujen alle. (Susanna Kuparinen)

Suomessa on paljon asiakirjoja, jotka teoriassa ovat julkista tietoa, mutta ne lukeakseen saattaa joutua tekemään useita puheluita, sähköposteja ja jopa tietopyynnön. Näihin hidasteisiin törmäävät niin journalistit kuin dokumenttiteatterin tekijätkin. Kuparinen kuvaa Suomen viranomaistahoja ”ihan mahdottomiksi”. Hänen taustatoimittajansa Jari Hanska on joutunut käymään pitkiä ja uuvuttavia kierroksia viranomaisten, kuten Kelan, kanssa saadakseen julkista tietoa. Tämä vaatii journalistilta sitkeyttä ja rohkeutta. Kuparinen kertoo, että suora puhelinyhteys on tehokkain tapa saada tietoa, mutta kovasta yrittämisestä huolimatta, Kuparisen työryhmä ei ole aina saanut haluamiaan haastatteluita. Myös tämä vaikuttaa lopputulokseen. He kertovat myös tiedon saannin paikoitellen vaikeutuneen, kun tieto työryhmän taustatutkimuksista oli alkanut leviämään.

Varmaan ne varoittelivat toisiaan. Eiks sitä tapahtunut aika paljon, että joku sana alkoi kiertämään, että Kuparinen ja Jari Hanska kävi täällä toimistolla ja (...) (Ruusu Haarla)

Joo. Kyllä sitä tapahtui jonkin verran. (Susanna Kuparinen)

Eduskunta-näytelmissä on näkemäni ja kuulemani palautteen mukaan paljon tietoa. Haarla ja Kuparinen korostavat faktan tarkistuksen tärkeyttä, lähdekritiikkiä ja monimutkaisen aiheen selkiyttämistä yleisölle. Nämä periaatteet ovat tärkeitä myös journalisteille (esim. Jyrkiäinen 2008, 50; Väliaverronen, E. 2009, 17). Yhteistä journalistiseen juttuun on myös se, että taustatyöstä, haalitusta materiaalista, mahtuu vain pieni osa lopulliseen teokseen. Lisäksi etenkin deadline, tässä tapauksessa ensi-illan, lähestyessä molemmille ammattikunnan edustajille on tullut tutuksi kiire. Taustatyön osalta ero puolestaan on ainakin se, että journalistit toimivat usein melko yksin tutkimuksensa parissa, kun taas teatteri on ryhmätyötä. Teatterintekijöitä ei myöskään sido journalistiset ohjeet, vaikka haastattelun perusteella Kuparisen ryhmä pyrkii niitä noudattamaan.

6.1.4 Moniäänistä ja kantaa ottavaa

Journalistisen dokumenttiteatterin tärkeimpiä lähteitä ovat henkilöhaastattelut, ja Kuparinen ja Haarla kertovat suhtautuvansa lähteisiin vakavasti. Kaikki lähteet ovat heille sanojensa mukaan tasa-arvoisia eikä heidän tavoitteenaan ole ajaa jonkin poliittisen puolueen kantaa. Iso linjaveto heille on, verrattuna esimerkiksi todellisuuspohjaiseen draamanäytelmään tai politiikan tapahtumia

lainaaviin sketseihin, se, että he puhuvat ihmisistä oikeilla nimillä. He sanovat ottavansa vastuun julkaisemistaan tiedoista ja puheista ja riskin, että niin kohteet kuin katsojatkin voivat loukkaantua.

Se antaa lukuohjeen katsojalle, että jos me puhutaan oikeista nimistä, niin siihen tulee heti sellainen vaaran tuntu, et okei, mitä se ajattelee tästä, loukkaantuuko se, suuttuuko se, tai tuleeks tässä jotain vaikeuksia. Ja sitten tavallaan katsoja on siinä heti itsekkin vähän liemessä, koska se on todistamassa jotakin, niin kun, että täällä puhutaan asioista, mistä ei saisi puhua. Niin se on ihan eri tunne kuin sellaiselle katsojalle, joka katselee jotain henkilöä, joka on vähän niin kuin nimetty esikuvansa mukaan ja sitten se jotenkin toikkaroi siellä näyttämöllä. Ei siinä kukaan ole oikeasti todellisessa vaarassa, koska ei puhuta asioiden oikeilla nimillä. (Ruusu Haarla)

Kirjailija ja dokumenttielokuvaohjaaja Markus Leikola on sanonut, että todellisuus on draamassa aina läsnä. Tunnistettavuus edellyttää sitä. Leikola kirjoittaa, että poliittisella teatterilla on vahva ja polarisoiva perinne. Siihen liittyy usein konnien ja sankarien tyypittely ja todellisia henkilöitä karrikoivat henkilöhahmot, jopa imitoinnit. (Leikola 6/2012, 29.) *Eduskunta*-näytelmissä voidaan nähdä konnia ja sankareita, mutta imitoinnin ja nimen muuttamisen Kuparinen ja Haarla ovat halunneet välttää. Heidän dokumenttiteatterimetodissaan todellisuuden henkilöistä puhutaan siis oikeilla nimillä, mutta visuaalisissa tehokeinoissa ja ilmaisussa mennään todellisuuden yli. Voisi sanoa, että dokumenttaarisuus on tekstissä, ei niinkään toiminnassa tai ulkoisissa merkeissä.

Riina Maukola kirjoittaa (2011, 132) Statesin sanoneen (1994), että ”teatterin henkilöhahmo ei ole representaatio todellisesta ihmisestä vaan illuusio tästä”. Maukolan väitöskirjan *Elämää suuremmat sankarittaret – suomalaisen teatterin elämäkerralliset taiteilijahahmot vuosina 2000–2010* mukaan elämäkerrallisissa ja historiallisissa henkilöhahmoissa ei välttämättä ole paljoa yhteistä todellisiin ihmisiin, ja että historiallinen draama perustuu fiktion (Maukola 2011, 133). Faktan ja fiktion rajan häivyttäminen historiallisten, todellisten ihmisten ja näiden mukaan nimettyjen henkilöhahmojen välillä on hieman vaarallista. Teatteriohjaaja Milja Sarkola sanoo (2011, 161), että teatterin tapa ”leikkiä mielikuvilla muista ihmisistä” on kyseenalainen eikä mikään vahvista stereotypioita ja ennakkoluuloja niin paljon kuin ihmisten nöyryyttäminen ”näyttämön fiktiivisyyden” turvin. Tässä on nähdäkseni dokumenttiteatterin taitoa ja eettistä harkintaa vaativa kohta. On osattava karrikoida ilman, että nöyryyttää ihmistä, jonka elämä jatkuu vielä esityskauden jälkeenkin.

Susanna Kuparinen ja Ruusu Haarla näkevät, että poliittinen satiiri ei saisi kohdistua ihmisten ominaisuuksiin, kuten ulkonäköön tai puhuntaan, vaan todistettaviin tekoihin ja lausuntojen ristiriitaisuuksiin. Eettinen rajanveto menee Kuparisella ja Haarlalla myös siinä, että he eivät sanojensa mukaan käytä julkisistakaan henkilöistä yksityiselämän piiriin kuuluvia asioita, jos ei niillä ole todistettavaa vaikutusta poliittiseen toimintaan. Mieleeni herää kysymys, onko

journalisteilla aina rajanveto julkisen henkilön työelämän ja yksityiselämän piiriin kuuluvien asioiden välillä selvä, ja kuka sen rajan lopulta vetää.

Kuparisen työryhmää on syytetty propagandasta ja pyydetty paljastamaan nimettömät lähteensä. Lähdesuojaan heillä on jossain määrin samanlainen linjanveto kuin journalisteilla. Jos lähde ei todellakaan voi paljastua, niin hänen lähdesuojansa pitää. Haarla kertoo, että osaa materiaaleista he eivät ikinä saisi, jos heidän pitäisi kertoa nimet, mutta he pyrkivät aina kertomaan katsojalle, kuinka luotettavasta lähteestä on kyse. *Eduskunta kahden* jälkeen kukaan ei ole tullut valittamaan asiasta.

Haarlan on myös epäilty dramaturgina poistavan asioita asiayhteyksistään, jotta ne näyttäisivät naurettavilta. Haarla ei tunne Journalistin ohjeita, mutta hänellä on kertomansa mukaan korkea oma etiikka dramaturgin työhön, johon myös muu työryhmä luottaa. Hän sanoo, että hän voi irrottaa yksittäisiä päälauseita keskusteluista, mutta ei ikinä yhdistä niitä johonkin toiseen, asiaan kuulumattomaan asiayhteyteen.

Se on enemmänkin semmoinen tunne siitä, että kun vaikka dramatisoi jotain materiaalia tai vääntää jotain, käsikirjoittaa jotain henkilöahmoa sen perusteella, mitä se on sanonut, niin jos mulla tulee sellainen tunne, että mä olen epäreilu sitä kohtaan, niin sitten se raja menee siinä. (Ruusu Haarla)

Myöskään journalistit eivät voi yhdistellä haastateltujen sitaatteja toisiin asiayhteyksiin. Journalistin ohjeiden kahdeksas kohta sanoo, että ”journalistin velvollisuus on pyrkiä totuudenmukaiseen tiedonvälitykseen” ja kohta 11: ”Yleisön on voitava erottaa tosiasiat mielipiteistä ja seipitteellisestä aineistosta. Myöskään kuvaa tai ääntä ei saa käyttää harhaanjohtavasti” (JSN 2014). Kuparinen sanoo työryhmän tarkistavan kaikki faktat monen kertaan ja kertovan, mistä lähteestä mikäkin tieto tai puhe on lainattu. Näin myös journalistien tulee ammattietiikkansa mukaan tehdä.

Kuparisen työryhmä pyrkii penkomaan asiasta kaikki eri näkökulmat esiin ennen kuin muodostaa oman mielipiteensä ja valitsee esityksensä näkökulman. He haluavat kertomansa mukaan tuoda julki oman kantansa asioista, ja heidän mielestään on jopa välttämätöntä kertoa oma arvomaailma, mutta niin, että katsojalla on mahdollisuus arvioida esitettyä näkemystä ja olla eri mieltä.

Itse asiassa oli se aihe mikä tahansa, niin on syytä tuoda niitä eri näkökulmia esiin, mutta että se mikä näkökulma painottuu on kyse vähän siitä meidän taustatyöstä, että mitä siitä aiheesta ei ole vielä sanottu, mikä on jäänyt katveeseen. Me ehkä painotetaan enemmän, se lähtökohta on musta journalistinen just siinä mielessä, että jos on esimerkiksi jokin sosiaalipoliittinen kysymys, niin on syytä tuoda esiin ne eri kannat, mutta ei välttämättä kaikilta puolin, mutta ne keskeisimmät kannat. Sit varmaan se painopiste liittyy siihen aiheeseen, että mitä siitä pitää sanoa, että se tulee ymmärrettäväksi, että mikä siinä on se kysymys. (Susanna Kuparinen)

Totta kai jos me avataan jotain asiaa, niin on ihan kohtuullista jotenkin katsojan sivistämisen kannalta ja eettistä, että me avataan sitä useammasta kuin yhdestä kulmasta. Mutta sit toisaalta kun on kysymys jostain moraalista, että mikä tuntuu oikealta, mikä väärältä, niin totta kai meidän on taitelijoina tehtävä ratkaisu sen puolesta, että tähän me uskotaan ja toi me jätetään vähemmälle huomiolle. (Ruusu Haarla)

Ryhmä on myös miettinyt, miten paljon he tutkimustyöllään ja lähteisiin tutustuessaan vaikuttavat itse aiheeseen. He tiedostavat sen, että heidän tutkimuksillaan voi olla vaikutuksia todellisuuteen ja että pitkässä prosessissa he voivat niin sanotusti sokeutua työlleen. Tämän vuoksi he pyytävät viimeisillä viikoilla työryhmän ulkopuolisia ammattilaisia katsomaan harjoituksia ja kertovat esityksessä, jos heidän oma objektiivisuutensa aiheutta tai lähteitä kohtaan voi olla kyseenalainen.

Eka ajatus olisi voinut olla, että on epäeettistä siteerata lähdettä, jonka kanssa on viettänyt vapaa-aikaa, tavallaan vapaa-aikaa. Kun se tieto kuitenkin, mikä on sieltä saatu, on vaikuttanut siihen lopputulokseen. Niin sitten se valinta, sen (kohtaus toimittajan ja lähteen vapaa-ajan vietosta) on oltava siellä nimenomaan siksi, että tavallaan oma objektiivisuus on kyseenalaistunut. (Susanna Kuparinen)

Haarla ja Kuparinen kuvaavat tyytilajiaan satiiriksi tai tragikomediksi, ja että he tekevät tylsistä ja kuivista asioista kiinnostavia muun muassa kärjistämällä, groteskiudella ja voimakkailla vastakkain asetteluilla. Jos heille tulee jostain henkilöstä sellainen vaikutelma, että hän on törkeä, niin siitä todennäköisesti tehdään tosi törkeä hahmo myös näyttämöllä, mutta kaikki lähtevät tekijöiden mukaan puolueettomasti henkilöiden todellisuudessa esittämistään sanoista ja teoista. Ketään ei heidän mukaan väkisin väännetä epämarteleavaksi vain siksi, että työryhmä ei ole samaa mieltä henkilön kanssa asioista. Kärjistäminen on heistä mahdollista, kun he kertovat avoimesti mielipiteensä, erottavat selvästi faktan fiktiosta ja spekulatioista ja jättävät psykorealismen pois.

Se tulee enemmän sanojen ja tekojen ristiriidasta, esimerkiksi siitä, että joku puhuu jotenkin pyhästi nuorten pahoinvoinnista ja että heitä pitää auttaa, ja sitten seuraavassa kohtauksessa me näemme, että (lyö nyrkillä pöytään) juujuu, tekee päätöksiä siitä, että rahat pois, vaikka sillä on miljoonia asiantuntijoita siinä, että se ei auta millään tavalla. Niin se tulee enemmän siitä se tragikomiikka (...) se tuottaa katsojassa paljon enemmän riemua, kun ne saa itse yhdistellä palaset kuin, että kaikki väritetään niille valmiiksi. (Susanna Kuparinen)

Todellisista henkilöistä kertoessaan dokumenttiteatterin tekijät joutuvat tekemään samankaltaisia valintoja kuin journalistit. Journalistit eivät voi tietää, mitä haastateltujen tai julkisuudessa olevien ihmisten pään sisällä tapahtuu, mitkä ovat ihmisen todelliset halut, tunteet ja päämäärät. Journalisti voi vain kysyä haastateltavan tunteista, viitata sanoihin ja nähtyihin tekoihin. Haastateltavista kirjoitetuissa tulkinnoissa on aina riskinsä. Kuten Roy Peter Clark muistuttaa (2007, 169), emme voi tietää varmuudella mitään ihmisten pään sisäisistä ajatuksista, motiiveista ja tunteista.

Susanna Kuparinen ja Ruusu Haarla kertovat olevansa hyvin varovaisia tekemään mitään tällaista ihmisten persoonien tulkintaa. Toisaalta tekstin ja näyttelijän työn yhdistelmä on aina jonkinlainen

tulkinta henkilöstä ja ohjaa helposti luomaan tietynlaista kuvaa myös henkilön persoonasta. Tekstin lisäksi ihmisen äänenkäyttö, eleet ja fyysinen olemus paljastavat jotain tämän persoonasta, jonka myös näyttelijät ottavat enemmän tai vähemmän käyttöönsä.

Kuparinen kertoo, että suurimmat eettiset kysymykset tulevat siinä vaiheessa, kun näyttelijät alkavat tulkita henkilöitä. Hän muistuttaa jatkuvasti näyttelijöitä siitä, että henkilöitä ei saa tehdä vihan tai halveksunnan kautta ja että repliikkien takana on seistävä.

(...) mutta varmaan siitä huolimatta ohjauksellisesti tarkoitus on, että se näyttelijä seisoisi, tarkoittaisi mitä se sanoo, seisoisi sen hahmon puolella siitäkin huolimatta että se saattaa näyttäytyä naurettavana siinä sen hetkisen tiedon valossa, mikä katsojalla vaikka on siihen mennessä niistä asioista, mistä se puhuu. (Ruusu Haarla)

Tässä dokumenttiteatterintekijöillä on sama tavoite kuin ei-fiktiivisen tarinan, esimerkiksi tarinajournalismin, kirjoittajalla. Henkilöiden on oltava uskottavia (esim. Aaltonen 2011, 97; Hart 2011, 240). Esityksen dokumentaarinen arvo ja sen välittämät tiedot ja näkemykset menettävät merkityksen, jos katsoja ei pidä henkilöitä uskottavina, olivat ne sitten tyyliteltyjä tai ei.

Haarla sanoo myös, että katsoja alkaa helposti kiinnostua ihmisten sisäisestä elämästä, jos tätä siihen suuntaan johdattelee, ja silloin katsojan huomio on pois siitä näytelmän tärkeästä asiasta ja esitetyistä tiedoista. Tieto on autenttista ja todistettavissa. Ihmisten välille luodut hienovaraiset jännitteet ja sisäiset motiivit ovat tulkintaa ja oletuksia.

Kuparisen mukaan tekijöiden on paljastettava myös oma asemansa. Haarla muistuttaa, että poliitikot ja virkamiehet ovat ihmisiä siinä missä muutkin ja on eettistä kaikkia kohtaan, että laittaa myös itsensä siihen samaan liemeen ja kertoo kaikki omat lähtökohtansa, suhteensa asiaan ja ihmisiin. Pitämällä työnsä mahdollisimman läpinäkyvänä kaikessa mielipiteellisyydessään he sanovat välttyvänsä tekemästä propagandaa.

Mä itse inhoan sitä tunnetta katsomossa, kun mä huomaan, että mua yritetään manipuloida. Mä en tykkää siitä yhtään. Et se olisi sillei heti alusta asti, että heti ilmoittaa, että tämän prosessin myötä meille on tullut tällainen kanta tähän asiaan, niin sitten se antaa katsojalle vapauden olla eri mieltä heti alusta asti ja sitten katsoa se esitys siitä näkökulmasta, että mä olen eri mieltä. (Susanna Kuparinen)

Ja myös nähdä se, että miksiköhän noi on päätenyt tohon kantaan. (Ruusu Haarla)

Kuparisen ja Haarlan näkemys on, että dokumenttiteatteri voi olla rohkeasti kantaa ottava ja aiheen valinnoiltaan hyvin vapaa, koska se on riippumattomampi kuin esimerkiksi journalismi, televisio tai elokuva. He tietävät, että paikallismediat ovat usein riippuvaisia paikallisista mainostajista, joten paikallisten yritysten toimintaa on vaikea arvostella. Journalistien tulisi voida käsitellä mitä vain aihetta, ja Journalistin ohjeiden toinen kohta sanoo: ”Tiedonvälityksen sisältöä koskevat ratkaisut

on tehtävä journalistisin perustein. Tätä päätösvaltaa ei saa missään oloissa luovuttaa toimituksen ulkopuolisille” (JSN 2014), mutta kaupallisten paineiden alla ja journalismin muututtua liiketoiminnaksi julkisen palvelun ihanne ja autonomisuus ovat välillä uhattuina (esim. Väliverronen, E. 2009, 28–29; Vehkoo 2011, 130–131).

Teatterin tekijät voivat hakea rahoitusta monesta paikkaa, mutta ison laitosteatterin pyörittäminen vie paljon rahaa, ja ehkä siksi nämä teatterit ovat myös varovaisempia tarttumaan polttaviin aiheisiin ja kokeilemaan uusia teatterisuuntauksia ja kerronnan keinoja. Toisaalta myös journalisteille on tarjolla apurahoja, ja freelancereille on tarjolla lukuisia julkaisualustoja, erilaisia ja erikokoisia medioita, joista jostain voi löytyä tilaa ja tahtoa julkaista freelancerin juttu.

Näen, että kovin kriittinen dokumenttiteatteri on helpompi genre vapaille teatterityhmille kuin kaupunginteattereille, jotka ovat riippuvaisempia kaupungin eliitin rahoista ja arvostuksesta. Kuparinen sai valtiolta vuoden taitelija-apurahan valtion päättäjiä kriittisesti käsittelevän *Eduskunta kahden* tekemiseen. Se on hyvä merkki siitä, että taiteellinen sananvapaus on meillä mahdollista.

6.1.5 Fakta voidaan kertoa hauskasti ja silti uskottavasti

Lähteiden haastattelemiseen Kuparisella taustatoimittajineen on hyvin samanlaiset periaatteet kuin journalisteilla. Kaikki haastattelut nauhoitetaan ja mitä yhteiskunnallisesti merkittävämmästä tiedosta ja puhujasta on kyse, sitä perustellummin materiaalia saa julkaista myös ilman haastatellun lupaa. Kun poliitikko tietää olevansa suorassa haastattelutilanteessa, hänen sanojaan voidaan käyttää, vaikka hän myöhemmin sitä ei haluaisikaan.

Ihan samalla tavalla journalistisen etiikan mukaan, että jos on yhteiskunnallisesti merkittävää tietoa, niin silloin ne säännöt siinä ympärillä joustaa kyllä. Että silloin se ei ole samalla tavalla selkään taputtelua. (Susanna Kuparinen)

Kaikille haastatelluille he eivät ole kertoneet ennen haastattelua, että materiaalia saatetaan käyttää teatteriesityksessä, mutta tällöin kyse on useimmiten ollut taustatietohaastatteluista, joita he eivät ole ajatelleet käyttää. Jälkikäteen he ovat sanojensa mukaan pyytäneet luvan, jos tarve käyttää taustahaastatellun sanoja on tullut. He sanovat, etteivät ole käsikirjoittaneet kuvitteellisia repliikkejä todellisten henkilöiden suuhun, vaan käyttävät verbatim-tekniikkaa (litteroiduilta nauhoilta ja pöytäkirjoista kootaan teksti). Ainoa fiktiivinen hahmo on ollut kertoja, joka kertoo yleisölle muun muassa keitä seuraavassa kohtauksessa on puhumassa ja avaa monimutkaisia käsitteitä. *Eduskunta*-näytelmät ovat käsitelleet vaikeita aiheita, joten tekijät kertovat kokeneensa tarpeelliseksi sivistää katsojia matkan varrella, jotta nämä ymmärtävät seuraavat kohtaukset. Kun jostain asiasta ei ole

lyhyttä ja ymmärrettävää selvitystä kenenkään haastattelun sanoissa, Haarla on käsikirjoittanut kertojalle monologin, jossa asia avataan katsojille. Kuparinen vertaa näitä asiakolumneihin.

Susanna Kuparisen ja Ruusu Haarlan mukaan pahinta, mitä journalistisen dokumenttiteatterin tekijä voi tehdä on vääristellä dokumentteja ja tulkita henkilöiden sisäisestä maailmasta jotain, mistä ei ole todisteita. Vakava suhtautuminen totuuden kertomiseen ja tiedonvälitys eivät kuitenkaan heidän mielestään estä viihdyttämästä katsojia. Tekijöiden mukaan viihde tulisi ymmärtää laajemmin kuin, miten se nyt usein ymmärretään. Kuparinen muistuttaa, että satiiri on perinteisesti aika synkkä genre ja että farssi voi käsitellä vaikka kuolemaa tai hylkäämisen pelkoa.

Musta pitäisi erottaa aihe ja keinot. Kyllähän voi olla yhteiskunnallinen ja hyvinkin painava aihe, mutta keinot, jolla käsitellään, voivat olla viihdyttäviä. (...) Se käsittelytapa, jossa se viihteellisyys epäonnistuu on, että se ei ole riittävän tarkkaa tai että, koska se tarkkuus on myös sitä, että vaikkapa näyttelijä pelaa siinä leikin ja patetian rajamaastossa, niin sitten se onkin pelkästään vaikkapa kevyttä ja sieltä puuttuvat syväykset. (Susanna Kuparinen)

Haasteltavien näkemykset viihteellisyydestä muistuttavat mielestäni hyvin niin viihdejournalismin tekijöitä kuin komediataiteilijoitakin siitä, että viihteellisyys ei ole sama asia kuin pinnallisuus tai keveys eikä se edellytä sitä, että katsoja, kuuntelija tai lukija pitäisi päästää jotenkin helpolla.

6.2 Case 2: Saana Lavaste ja Taija Helminen pätikätyöläisten tulkkeina

Haastattelin 3.2.2014 Riihimäen teatterissa Teatteri 2.0 perustajajäsentä, ohjaaja Saana Lavastetta ja dramaturgi Taija Helmistä, jotka ovat tehneet näytelmän *Radikaaleinta on arki*. Se kertoo suomalaisen työelämän pirstaloitumisesta ja prekarisaatiosta. Haastattelusta tuli litteroituna 27 sivua, jotka analysoin samalla menetelmällä kuin Susanna Kuparisen ja Ruusu Haarlan haastattelun.

Taija Helminen haastatteli käsikirjoitusta varten useita ihmisiä, perehtyi prekarisaation tutkimukseen ja oli mukana kolmessa kaupungissa pidetyissä teatterityöpajoissa, joista valittiin yksi seurantahenkilö. Lavalla äänen pääsivät kahden näyttelijän esittämänä seurantahenkilöt A, B ja C sekä yksi puolifiktiivinen yksinäisen työnpuurtaja ja Kuu-hahmo. Näytelmä tuotettiin yhteistyössä Tampereen Teatterin, Joensuun kaupunginteatterin ja Rovaniemen teatterin kanssa. Rooleissa olivat Marja Myllylä ja Johannes Korpijaakko. Ensi-ilta oli Tampereen Teatterissa 8.10.2013. Suhteessa katsomoiden kokoon ja esitysten määrään näytelmä myi eniten Joensuussa, jossa katsomon täyttöaste oli 60 prosenttia (Rautavuoma, Teatteri 2.0 20.5.2014). Kaikkien kolmen kaupungin esityksistä yhteenlaskettu keskimääräinen täyttöaste oli 41 prosenttia (emt., 20.5.2014).

6.2.1 Yhteisöllinen ja etnografinen dokumenttiteatteri

Taija Helmisellä ja Saana Lavasteella on molemmilla paljon aiempaa kokemusta soveltavasta teatterista. Lavaste on valmistunut ennen ohjaajakoulutustaan teatteri-ilmaisun ohjaajaksi, ja hänelle teatteri on sanojensa mukaan, paitsi taidetta, myös työkalu liikkua ”opetuksen, yhteiskunnallisen työskentelyn ja sosiaalityön rajapinnoissa”. Hän on tehnyt muun muassa pedagogista draamaa ja forum-teatteria perinteisen teatterin lisäksi. Jo vuosia ennen kuin Suomessa edes puhuttiin dokumenttiteatterista, Saana Lavaste teki ”uutisteatteria”. Lavaste kertoo, että Dramaturgi Marja Louhijan vetämänä Kajaanissa he ottivat päivän lehden ja tekivät siitä illaksi juttuja teatteriin.

Taija Helminen puolestaan kertoo olleensa aina kiinnostunut tekemään syvällistä kenttätöitä kirjoittamista varten ja menemään teatteritilan ulkopuolelle. Hän jätti vuodeksi Teatterikorkeakoulun opinnot opiskellakseen sosiaalipolitiikkaa ja kulttuurin tutkimusta. Teatterikorkeakoulussa häntä inspiroi yleisökontaktikurssi, ja sen jälkeen hän on tehnyt näytelmiä muun muassa maahanmuuttajien, päihdekuntoutujien ja asunnottomien kanssa.

Dokumenttiteatterin taustatyövaihe, Taija Helminen käyttää käsitettä ”kenttätö”, osallistaa ihmisiä teatterikentän ulkopuolelta. Ihmisten kokemukset, mielipiteet ja tarinat ovat arvokasta materiaalia dokumenttiteatterintekijöille. Vaikka lopullinen teksti olisi näyttelijöiden esittämä perinteisellä

näyttämöllä, dokumenttiteatterinäytelmä on prosessinsa myötä vahvasti yhteisöllistä taidetta, joka liikkuu todellisuuden, ulkomaailman ja kuvitteellisen draamateatterin välillä.

Mä haluan tutkia tapoja, joilla taiteellinen prosessi ja soveltava prosessi voi olla kiinnostavalla tavalla dialogissa keskenään. (...) Jokaisessa on ollut jokin yhteisöllinen ja taiteellinen prosessi rinnakkain. (Saana Lavaste)

Saana Lavasteen ja Taija Helmisen dokumenttiteatterimuotoa voisi kuvata etnografiseksi dokumenttiteatteriksi, sillä osa heidän materiaaleistaan kerättiin osallistumalla kohdehenkilöiden arkeen ja havainnoimalla heidän todellisuuttaan pyrkimyksenä ymmärtää tutkimuskohteena olevan ilmiön (prekarisaatio) kokonaisvaltaisuus. *Radikaaleinta on arki* -näytelmään Helminen ja Lavaste löysivät haastateltavat työpajan kautta. He kertovat järjestäneensä kolmella paikkakunnalla pätkätyöläisille teatterityöpajat, joiden osallistujia haastateltiin. Lisäksi kussakin kaupungissa oli yliopisto-opiskelija taustatutkijana mukana. Kustakin työpajasta valittiin yksi henkilö, jonka elämää yliopisto-opiskelija seurasi ja havainnoi. Helminen sanoo saaneensa 30–40 sivua pitkät seurantaraportit, joista hän dramatisoi osia osaksi näytelmää.

Saana Lavasteen ja Taija Helmisen haastattelua analysoidessani huomaa, että heidän kohdallaan dokumenttiteatterin taustatyö on ennen kaikkea lähellä tutkijan, antropologin tai sosiologin työtä ja vasta sitten tutkivan journalistin työtä. Taija Helminen myös luki taustamateriaaliksi paljon akateemista tutkimusta pätkätyöläisyydestä ja työelämästä, ja halusi sanojensa mukaan nostaa esille näkökulmia ja asioita, joista tutkimuspuhe ja mediapuhe paljolti vaikenivat. Työpajoihin Helmisen mukaan osallistui paljon väsyneitä ja asemaansa leipääntyneitä työntekijöitä, mutta koska niistä kerrotaan jo paljon julkisuudessa, teatterintekijät päättivät seurata henkilöitä, joille pätkätyöläisyys oli myös ilon ja onnen lähde. Tämän voi nähdä poliittisena valintana.

Ne tutkimukset, joita mä luin, oli hirveän mustanpuhuvia. (...) Mutta sitten ne ihmisten kokemukset, niissä oli hirveän paljon myös myönteistä. (...) Mua kiinnosti hirveästi se näitten valittujen ihmisten optimismi, se, että he olivat niin hirveän positiivisia siinä omassa tilanteessaan ja ottivat sen niin kuin sellaisena mahdollisuutena sen oman työntilanteen. (Taija Helminen)

Myös toimituksissa silloin tällöin mietitään, mistä saisi positiivisen uutisen tai jutun. Niin helposti ikävät tapahtumat ja ongelmat ylittävät uutiskynnyksen. Toisekseen toimituksissa mietitään myös uusia näkökulmia ja toteutustapoja jo tuttuihin ilmiöihin, tapahtumiin tai ihmisiin. Journalistit etsivät jatkuvasti asioita ja näkökulmia, joista ei vielä kerrota paljoa julkisuudessa, ja myös journalistit pyrkivät kuulemaan kansaa moniäänisesti mutta joutuvat sitten tekemään valintaa ja rajausta.

Kansalaisjournalismissa keskeistä on saada tietoa ihmisten arkisista kokemuksista ja huolista. Oleellista on se, kuka pääsee ääneen ja miten. Pääsevätkö kansalaiset esimerkiksi keskustelutilaisuuksiin vai vain gallupeihin, ja jatkuuko keskustelu? (esim. Heikkilä 2001, 172–174.) Nykyisin kansalaisjournalismissa on pyrkimys moniääniseen ja harkittuun keskusteluun, jossa dialogi ja mielipiteiden esittäminen ovat tiedonvälitystä tärkeämpiä (Hujanen 2009, 114). Kansalaisjournalismi nojaa ”deliberatiiviseen eli julkista keskustelua ja harkintaa painottavaan demokratiakäsitykseen” (emt.), ja näen dokumenttiteatterintekijöillä vastaavaan demokratiaan tähtääviä näkemyksiä.

Saana Lavaste ja Taija Helminen eivät käsitelleet aihettaan viittaamalla poliitikkoihin tai asiantuntijoihin eivätkä tarjonneet näytelmässään valmista lopputulosta, vaan esittivät kertomansa mukaan pätkätyöläisten käsityksiä ilmiöstä tuoden julkiseen keskusteluun myös tilanteeseensa tyytyväisten kansalaisten ääniä. He tarttuivat ihmisten arkeen ja tutkivat ihmisten työlleen antamia merkityksiä. Kuten kansalaisjournalismissa, myös Lavaste ja Helminen pyrkivät lisäämään dialogia.

6.2.2 Havainnot ja löydöt määrittelevät kokonaisuuden

Saana Lavasteen ja Taija Helmisen haastattelussa tulee myös ilmi, miten dokumenttiteatteriesityksen käsikirjoitus ja muoto elävät jatkuvasti työn edetessä. Ensimmäinen idea näytelmästä voi muuttua moneen suuntaan dokumentteja kerättyä ja tiedon lisääntyessä. Esimerkiksi Helminen oli odottanut, että prekaareja ovat lähinnä nuoret, jotka vasta tulevat työmarkkinoille. Tämän kuvan hän oli saanut mediasta, jossa pätkätyöläisyys oli kuvattu vahvasti nuorten ongelmana. Teatterintekijöiden työpajoihin tuli kuitenkin paljon myös keski-ikäisiä ja kuusikymmenvuotiaitakin. Osalle pätkätyösuhteet olivat Taija Helmisen mukaan muodostaneet koko työuran. Tällainen havainto vaikutti heti seurantahenkilöiden ja haastateltavien valintaan. En huomannut kysyä, minkä ikäiseksi Helminen määrittelee keski-ikäisen, mutta ajattelin hänen tarkoittaneen noin 50-vuotiaita, eli vanhempia kuin biologisesti keskimääräinen ikämme on.

Mieleeni tulee, että myös journalistit voivat usein yllättyä mennessään haastatteluun. Paikalla ei välttämättä ole senkaltaisia ihmisiä, sellaisia tunteita ja kokemuksia tai sellaista toimintaa, jota journalisti on olettanut kohtaavansa. Tällöin koko jutun näkökulma ja ensimmäinen idea rakenteesta voivat täysin muuttua. Yllättävä kohtaaminen, havainto tai löytö vaatii journalistilta ja dokumenttiteatterin tekijältä avoimuutta ja luovuutta. Taija Helminen kirjoitti esitykseen selvästi vanhemman pätkätyöläisen. Hänelle kävi kuin englantilaiselle näyttelijä-näytelmäkirjailija Robin Soansille, joka Junttilan haastattelussa (Junttila 2012, 156) sanoo: ”Minulla ei ole ennalta mitään

aavistusta siitä mitä tulen löytämään. Ihmiset, joita haastattelen, määrittelevät agendan”. Junttilan mukaan (2012, 159) Soans painottaa, että pitää olla ”avoin ja omaksua se, mitä löytää”, ja tämä pätee myös silloin, kun löytö on ristiriidassa omien mielipiteiden kanssa.

Ohjaaja Saana Lavaste korostaa, että Teatteri 2.0:n periaate on se, että aiheen pitäisi näkyä tuotannollisessa tekemisessä ja muodossa. Hän yhdessä työryhmänsä kanssa tutkii aina sitä, miten sisältö vaikuttaa tekemisen tapaan, niin tuotantoon kuin lopulliseen kokonaisuuteenkin. Hän puhuu prosessisuunnittelusta eikä hänen mielestään sitä, miten tehdään voida erottaa siitä, mitä tehdään. Muoto sovitetaan Lavasteen mukaan aina aiheeseen. Työryhmälle oli alusta asti selvää, että tästä aiheesta on tehtävä dokumenttiteatteria.

Mä en olisi jotenkaan osannut lähteä noin painavaan aiheeseen millään täysfiktiivisellä, (...) että tavallaan se dokumentaarisuus on sanottu jo siinä alussa. Ton tutkimuksen, ton tiedon valossa olisi tuntunut jotenkin tosi vaikealta lähteä kirjoittamaan puhdasta fiktionäytelmää. (Taija Helminen)

Näytelmän idea tuli näytelmäkirjailija Emilia Pöyhöseltä, joka on opiskellut dramaturgian lisäksi sosiologiaa ja tehnyt paljon myös aikaisemmin yhteiskunnallisia esityksiä. Hänellä oli pamfletti nimeltä *Radikaaleinta on arki*, jonka Taija Helminen ja Saana Lavaste lukivat. He kertovat innostuneensa lukemastaan. Pöyhönen ei kuitenkaan itse pystynyt olemaan työssä päädramaturgina muista syistä johtuen, joten Taija Helminen vastasi lopullisesta dramatisoinnista.

Näytelmä *Radikaaleinta on arki* on Saana Lavasteen mukaan eräällä tapaa sosiologisen tutkimuksen rinnakkaisteos, mikä on mielestäni mielenkiintoinen ajatus. Itse asiassa voisi ajatella, että dokumenttiteatterintekijöiden kokoama materiaali voi usein olla niin syvällistä ja laajaa, että siitä voisi työstää useammankin teoksen tai julkaisun, myös muihin muotoihin, kuten kirjan, artikkelin, sarjakuvan tai installaation. Toisaalta tutkivan journalistin materiaaleista voisi useiden journalististen tuotosten rinnalle tehdä teatteriesityksen.

Kuten tutkimukset ja tutkivan journalismin jutut usein, myös *Radikaaleinta on arki* rakentui valtavasta määrästä taustamateriaalia ja silpusta, jolle oli löydettävä jokin tarkastelukulma, järjestys ja kehys. Näytelmän taustatutkimustyössä oli haastateltavien mukaan seitsemän ihmistä, joista kolme oli yliopisto-opiskelijoita. Materiaalityyppejä heille kertyi useita erilaisia: haastattelut, seurantaraportit, tutkimustieto, erään yksinäisen työntekijän tarina ja fiktiokohtaukset. Lisäksi haastateltavat kertovat suunnitelleensa, että näytelmässä olisi useita lauluja. Saana Lavasteen yksi dramaturginen kehysidea oli sitoa tarinat ja henkilöt heidän omien työväenlaulujensa kanssa open mic -iltaan. Lopulta sitovaksi elementiksi muodostui yksinäisen työntekijän ja Kuun

kehyskertomus. Kuu-hahmo on näytelmän fiktiivinen hahmo ja kertoja. Kehystarina muodostui ohjaajan mukaan vasta näyttämötyöskentelyvaiheessa.

Radikaaleinta on arki on rakenteeltaan fragmentaarinen, erilaisista osista ja palasista muodostuva, kuten myös Susanna Kuparisen dokumenttiteatterinäytelmät, joista kerroin edellä. Silti tässäkin tapauksessa on päähenkilö, eri tunnelmallisia kohtauksia, jännitteitä, tarinaa ja huumoria.

Käsiohjelma kertoo näytelmän olevan ”arkikomediana”. Näytelmä ei kuitenkaan naura pätkätyöläisten ongelmille, vaan huumori on Saana Lavasteen mukaan rakennettu fiktion puolelle. Saana Lavasteen mukaan näytelmä tuo lempeällä tavalla esiin niitä mielettömiä voimia, jotka arjessa repivät ihmisiä eri suuntiin, ja huumorin kautta se antaa toivoa ja empatiaa ihmisille.

Yhteistä Taija Helmisen ja Saana Lavasteen työtavassa Susanna Kuparisen ja Ruusu Haarlan työtapaan on pyrkimys moniäänisyyteen. Dokumenttiteatterin tekijät haluavat dokumentteja eri näkemyksistä. Saana Lavaste ja Taija Helminen eivät halunneet, että näytelmä kertoo vain niiden prekaarien arjesta, joista yleisö jo paljon tietää. Lavaste sanoo, että he eivät myöskään halunneet näytelmästä ”mitään vasemmistolaista pamflettia”. He huomasivat, että samanlaiset työtilanteet yhdistivät ihmisiä yli puoluerajojen, ja pätkätyöläisyyttä on pyritty kuvaamaan monesta näkökulmasta. Tosin vahvin ääni on Saana Lavasteen mukaan yksinäisellä työntekijällä, joka kaipaa jotakin. Toinen näkökulma, jota he halusivat painottaa, oli hoivatyöntekijän arki ja hoivaketjun katkeaminen nykymaailmassa. He halusivat antaa äänen hoitajalle, jonka päälle on kasattu liikaa vastuuta, töitä ja odotuksia. Näytelmää voisi näin verrata uutisaiheen jalkauttamiseen ja paikallistamiseen. Journalismissa on yleistynyt tavoite kertoa, mitä jokin poliittinen päätös merkitsee yksilölle, tavalliselle ihmiselle, ja se kerrotaan hakemalla esimerkkejä ihmisten parista (Hujanen 2009, 121).

Saana Lavaste kertoo tarttuneensa alun perin Pöyhösen ideaan siksi, että hän huomasi aiheen käsittelevän hänen elämänsä. Lavaste on pätkätyöläinen, ja hänelle oli järkytys huomata, että hänen työtilanteensa määritellään yhteiskunnassa ”poikkeustilanteeksi”. Hän halusi piirtää itsensä näkyviin pätkätyöläisenä. Tässä mielessä näytelmää voisi verrata jossain määrin refleksiiviseen tutkimukseen tai dokumenttielokuvaan. He pohtivat myös omaa rooliaan tutkimassaan ilmiössä ja kertovat näytelmän kautta heille tutusta työkuultuurista.

Ja tää oli mulle sillai, että mitä helvettiä, että ketkä täällä sitten on jossain vakkarityösuhteissa! Ja sitten kun sitä alkoi pohtia, niin alkoi tuntua, että nyt olisi tosi tärkeää puhua, että tämä yhteiskunta on tosi jakautunut niihin ihmisiin, jotka ovat silpputyöläisiä, pätkätyöläisiä, ja ne, jotka on vakkarityössä katsoo, että tää on se normi. Siihen liittyy jotain rakenteellista epätasa-arvoa, se että nämä

ryhmät on niin jakautunut ja näiden intressit ovat jopa osittain vastakkaisia. (...) Ehkä tää oli mulle se, miksi tätä pitäisi ryhtyä tekee, oli että pitäisi luoda ymmärrystä näiden kahden poolin välille. (Saana Lavaste)

Teoksen refleksiivisyyttä vahvistaa käsiohjelmassa oleva Taija Helmisen pitkä kirjoitus siitä, miten oma kokemus ja havainnot johdattivat taustatyöhön, työpajoihin ja dokumentteihin, joiden materiaalista lopulta syntyi tämä näytelmä. Refleksiivisyys ja henkilökohtaisuus eivät ole vierasta journalismissakaan, vaan journalistit voivat kirjoittaa juttuja myös omasta elämästään ja omista kokemuksistaan avoimesti ja omalla nimellään. Nykyään journalistilta vaaditaan itsensä likoon laittamista, persoonallisuutta ja luovuutta kirjoittaa reportaaseja ja kolumneja (Hujanen 2009, 119). Puhutaan jopa egokolumnisteista, minä-journalismista ja toimittajan brändäämisestä.

6.2.3 Väistämättä poliittista, jossain määrin sivistyksellistä

Radikaaleinta on arki ei ole propagandistinen tai puoluepoliittinen esitys, mutta sitä tulee helposti tarkasteltua poliittisena esityksenä. Työryhmä on halunnut paljastaa arjesta epäkohdan, vähentää vääriä käsityksiä patkätöyläisyydestä ja lisätä keskustelua työelämän todellisuudesta. Saana Lavaste kuitenkin huomauttaa, että jos hän haluaisi tehdä poliittisen muutoksen, hän menisi mukaan poliittiseen elämään. Ymmärrän hänen tarkoittavan puoluepolitiikkaan osallistumista.

Saana Lavasteen mielestä teatteriesityksen tavoite on muuttaa yksilöä antaen tälle uusi havainto itsestä tai maailmasta. Katsoja voi Lavasteen mukaan ymmärtää, mitä teatterintekijät haluavat sanoa tai mitä haastateltu haluaa näyttelijän äänellä väittää, mutta hän voi myös olla ymmärtämättä, yllättyä omasta ymmärryksestään tai kieltäytyä ymmärtämästä. Kyse on mahdollisuudesta samaistua näyttämön tapahtumiin ja henkilöihin, johonkin tuttuun tai uuteen. Saana Lavaste puhuu ”kollektiivisesta hetkestä”, jonka teatteri tilana tarjoaa. Teatterissa ihminen voi yhdessä muiden kanssa kokea ja kohdata saman asian. Lavaste pitää sitä paikkana oppia toiseutta ja ymmärrystä toista kohtaan. Teatteri on konkreettinen paikka kohdata tiedon tuottaja ja vastaanottaja.

Myös journalistiset sisällöt tarjoavat jatkuvasti erilaisia tarinoita, asioita ja kohtaloita, joita ihmetellä, joihin samaistua ja joita voi opetella ymmärtämään. Sen sijaan niiden kohtaaminen, katsominen, kuunteleminen tai lukeminen harvemmin tapahtuu samassa tilassa samaan aikaan niin monen ihmisen kanssa kuin teatterissa, jos ei oteta huomioon journalistisia dokumenttielokuvanäytöksiä. Kuitenkin journalismi-instituution muokkaamiseen osallistuu valtava määrä erilaisia ryhmittymiä ja kollektiivisia tunteita ja arvoja.

Radikaaleinta on arki -näytelmän tekijät järjestivät näytelmän yhteyteen Tampereella seminaarin aiheesta. Siellä käytiin Saana Lavasteen mukaan ”huippuhyvää yhteiskunnallista keskustelua”,

mutta arkipäivänä sinne tuli vähän ihmisiä. Tämä sai ohjaajan ajattelemaan, että teatteri ei ole se foorumi, jonne tullaan käymään yhteiskunnallista keskustelua, vaikka se hänen mielestään voisi olla. Sen sijaan yksi pätkätyöläinen, jonka kokemus, oli valittu osaksi näytelmää, halusi käyttää esityksen tarjoaman poliittisen foorumin ja vielä kärjistää Taija Helmisen kirjoittamaa repliikkiä. Näin tekstiin lisättiin lauseita, joilla hänen hahmonsa ”haistattaa pitkät yhteiskunnalle”.

Näytelmä kommentoi vahvasti ajankohtaista yhteiskunnallista tilaa ja aikaa. Se kuvaa esimerkiksi sitä, miten paljon työelämässä on yksinäisiä puurtajia, joiden työ on pirstaleista ja monelle näkymätöntä, sivuutettua. Siitä työstä ei välttämättä useinkaan saa kiitosta tai palkintoa. Näytelmä pyrkii Saana Lavasteen mukaan myös purkamaan niitä rakenteita, jotka tekevät paljon puhutusta yhteisöllisyydestä, kauniista ajatuksesta, käytännössä mahdotonta.

Mulle se puhuu enemmän niistä syistä, jotka johtaa siihen yksinäisyyteen ja siihen oikeasti ihmiselle epäluontevaan ja mielenterveyttä raunioittavaan tilaan, jossa sä olet tosi yksin. Vaikka sun ympärillä olisi ihmisiä, sä olet yksin, koska sä et ole enää niillä tuotannollisilla suhteilla nivottu, et ole samassa veneessä niiden kanssa. (...) Niin kuin yksi hahmo sanoo, että se, mitä mä teen, sillä ei ole yhteyttä siihen, mitä mulle käy. (Saana Lavaste)

Taija Helminen sanoo, että he eivät pyrkineet mitenkään ohjelmallisesti tekemään poliittista näytelmää, mutta että tietyssä tilanteessa, jossain esityksessä, käsikirjoituksen lauseista tulee hirveän poliittisia. Tässä toteutuu Juha-Pekka Hotisen näkemys (2002, 337) siitä, että poliittinen on taiteen kannalta tarkastelutapa, ei teoksen ominaisuus. *Radikaaleinta on arki* näyttäytyy poliittisena teoksena, kun sitä katsoo poliittisesta näkökulmasta. Poliittisuus ei ole automaattisesti näytelmän aiheessa. Dokumenttiteatterin kohdalla ajattelen, että se voi olla juuri siinä maailmassa, jonka dokumenttien kieli ja sisältö avaavat tai siinä hetkessä, kun katsojan omat kokemukset yhdistyvät teatteritekstiin.

Yhteiskunnallisuus ja ajankohtaisuus sen sijaan olivat heti alusta Taija Helmiselle ja Saana Lavasteelle selviä kriteerejä. Lavaste kuitenkin huomauttaa, että dokumenttiteatterin ei välttämättä tarvitse olla yhteiskunnallista. Dokumentit voivat olla esimerkiksi näyttelijän omia valokuvia tai lapsuuden kirjeitä ja päiväkirjamerkintöjä, jolloin näytelmä on enemmän henkilökohtainen kuin yhteiskunnallinen. Pohdin, että dokumenttiteatterin yhteiskunnallisuutta on vaikea määritellä ja että toisissa teoksissa se on selvemmin havaittavaa kuin toisissa. Voisin kuvitella, että vaikka esiintyjä tekisi näytelmän yksin vain oman elämänsä tapahtumista ja omista mielipiteistään, hän tekisi sen yhteiskunnallisesta pyrkimyksestä ja motivaatiosta. Hänen oma kohtalonsa tai tarinansa ehkä kuvaa parhaiten jotain yhteiskunnallista ja ajankohtaista ilmiötä tai ongelmaa. Yksityisestä tulee yleistä ja henkilökohtaisesta julkista. Päiväkirjasta voi saada yhteiskunnallisen ja poliittisen esityksen. Joka

tapauksessa dokumenttiteatterinäytelmät, jotka käsittelevät suuren kansanjoukon teemoja ja julkisessa keskustelussa olleita puheita, ovat selvästi yhteiskunnallisia näytelmiä, joiden yksi tehtävä on osallistua yhteiskunnalliseen keskusteluun.

Radikaaleinta on arki -dokumenttiteatterinäytelmän yksi tarkoitus oli näyttää työn prekarisaation monet puolet ja, kuten monessa dokumenttiteatterinäytelmässä tutkimusteni mukaan, antaa ääni myös niille, joita ei julkisuudessa juuri kuulla. Käsiohjelmaan Taija Helminen on kirjoittanut, että prekaarin työväestön tutkimuksessa kerrotaan työmarkkinoiden epätasa-arvoistumisesta, yhteiskunnan tukirakenteiden ulkopuolelle jäämisestä ja kaaoksen tunnusta. Työryhmän kokoama materiaali aiheesta oli häkellyttävä. Yhtäältä ihmiset kokivat ongelmalliseksi työelämän vaikutuksen omiin perhe- ja läheisyyksiinsä ja siihen, että he olivat määräaikaistensa takia poissa oman elämänsä kannalta merkityksellistä tapahtumista. Moni kaipasi yhteistä tilaa ja mahdollisuutta vaihtaa kokemuksia. Toisaalta aineistosta kuului yllättävän vähän epäilyksiä vallitsevaa yhteiskunnallista tilannetta kohtaan. (*Radikaaleinta on arki* -käsiohjelma 2013.)

Näen, että tuomalla eri äänet ja kokemukset yhteen näyttämöllä, dokumenttiteatteriesitys voi näyttää, millaista yhteinen keskustelu tai toiminta voisi olla, jos sellaiseen olisi pätkätyöläisillä todellisuudessa mahdollisuus. Ainakin se voi näyttää katsomossa istuville prekaareille, ja toki myös vakituisissa työsuhteissa oleville, mitä muut pätkätyöläiset ajattelevat. Teatteri on yhteisöllinen laji, eikä yhteisöllinen työskentely jää teatterintekijöiden välille, vaan se jatkuu esityksessä katsojien kanssa ja sen jälkeen ehkä sanoina mediassa tai näytelmän nähneiden ihmisten keskusteluissa.

Pohdin myös, kenen todellisuuskuvaa näytelmä vahvistaa. Sen valitseminen vaikuttaa katsojiin. Käsittelemällä pätkätyöläisten arkea nämä dokumenttiteatterin tekijät ehkä antoivat vakituisessa ja pitkissä työsuhteissa oleville uutta tietoa, tunteita ja ajateltavaa. Katsomoon mahdollisesti tuleville pätkätyöläisille he antoivat myös ehkä uutta tietoa, mutta myös paljon samaistumisen tunteita ja itseään kiinnostavia asioita kuvaamalla heille tuttua todellisuutta. Näytelmän aihe ei ole helpoimpia vastaanottaa ja ymmärtää. Samalla kun teatterintekijät ottivat riskin käsitelleessään monimutkaista ilmiötä, he ottivat kunnianhimoisen riskin houkutella myös niitä ihmisiä teatteriin, jotka eivät ehkä normaalisti siellä käy. Taija Helminen arvelee tyypillisen kaupunginteatterin asiakkaan olevan vakityössä käyvä keski-ikäinen.

Saana Lavaste näkee dokumenttiteatterin vahvuutena yhteiskunnallisessa keskustelussa saman kuin Susanna Kuparinen: dokumenttiteatterinäytelmä pystyy antamaan kokonaisvaltaisen näkemyksen jostain asiasta ja samalla koskettamaan emotionaalisesti. Yhteiskunta on Saana Lavasteen sanoin

pirstaleinen ja kokonaisnäkemyksen saaminen on vaikeaa. Esimerkiksi hän nostaa ilmastonmuutoskeskustelut, joissa kaikki toimijat katsovat asiaa vain kapeasta omasta näkökulmastaan. Teatteri voi myös antaa tietoa ja sivistää, vaikka se ei ole tiedettä eikä journalismia, ja se tekee tämän katsojalle tiiviissä ja viihdyttävässä paketissa.

Mä ajattelen, että teatteri voi olla, ainahan se ottaa vapauksia faktojen suhteen ja on sen takia huonoa journalismia ja huonoa sosiologiaa, mutta kun se ei olekaan näitä, vaan se on teatteria. Ja se, jos se menee niiden kanssa osin päällekkäin, niin se pystyy tuottamaan jotain sellaisia tiedollis-tunteelliskokonaisvaltaisia synteesejä joistakin asioista, joiden muuten semmonen niin kuin aikaan saaminen voisi olla vuosien työ jollekin ihmiselle. (Saana Lavaste)

Kun saan haastateltavani pohtimaan dokumenttiteatterin yhtäläisyyksiä muuhun teatteriin ja journalismiin, Saana Lavaste näkee monen muutoksen taustalla olevan hyvinvointiyhteiskunnan rakenteiden kriisin. Journalismi joutuu hänen mielestään hakemaan omaa merkitystään, koska ”amatööritiedonvälityksen” määrä on lisääntynyt. Samalla tiedonsaannin helpottuminen ja nopeutuminen pakottaa journalismin olemaan jotain muutakin kuin tiedonvälitystä, esimerkiksi tarinankerrontaa. Olen samaa mieltä, ja myös journalismin kriisin tutkimukset puoltavat sitä, että pelkkä tiedon välittäminen ja uutisten kertominen eivät pidä journalisteja työssä ja ainakin tiedonvälittämisen lisäksi tarvitaan jotain muuta ja myös uusia tapoja uutisoida (esim. Hujanen 2009, 119 ja 123).

Saana Lavaste uskoo, että sekä journalistit että teatterintekijät voivat löytää uusia keinoja käydä sellaista keskustelua, jossa ihmisten todelliset elämäkokemukset olisivat vaikuttamassa siihen, miten asioista päätetään. Myös alojen yhteistyöstä voisi olla apua demokratian parantamiseen.

Journalismin ja teatterin yhteispeli voisi toimia jotenkin sen kansalaisyhteiskunnan uuden demokratian keinona, rakentumisen keinona, mutta mä näen, että tämä ei ole niinkään taiteellisen teatterin vaan niin kuin soveltavan teatterin ja journalismin yhteispinnassa. (Saana Lavaste)

Sitten hän kertoo ihailemansa Augusto Boalin tehneen lukutaidottomien kansalaisten kanssa forum-teatterin metodilla lakiehdotuksia. Susanna Kuparinen ja Ruusu Haarla toivoivat poliittisten dokumenttiteatterinäytelmiensä lisäävän kansalaisten aktiivisuutta ja halua osallistua päätöksentekoon ja äänestämiseen. Saana Lavaste ottaa saman aiheen puheeksi. Hän on myös huolissaan, että kukaan ei enää ymmärrä, mitä poliitikot puhuvat, ja ihmiset eivät saa kiinni laajojen asioiden merkityksistä. Ihmiset passivoituvat, koska luulevat, etteivät he voi vaikuttaa mihinkään. Dokumenttiteatterilla on Lavasteen mukaan potentiaalia aktivoida ihmisiä ja luoda heihin uskoa, että yhteiskunnallisiin tilanteisiin voi vaikuttaa. Jään miettimään, millä motivoida ihmiset ensin pariksi tunniksi teatteriin, jos teatterissa ei ole koskaan ollut tapana käydä. Tavoittaako näytelmien markkinointi niitä, joiden ennen kaikkea tulisi dokumenttiteatteriesitys nähdä?

Olen pohtinut, että teatteri monimuotoisuudessaan, intensiivisyydessään, tiimityöllään ja taiteellisilla vapauksillaan voi onnistua kokoamaan sellaisia analyysejä ja tiedollis-tunteellisia kokonaisuuksia, joita journalistisiin tuotteisiin on vaikea koota ymmärrettävästi, saati niin kiinnostavasti, että ihmiset jaksavat keskittyneesti katsoa ne alusta loppuun, sanasta sanaan. Erityisesti paikallisten, tunteita herättävien asioiden selventämisessä ja tulkitsemisessa vapaiden taitelijoiden teatteriryhmä voi olla tehokkaampi kertoja kuin paikallinen, kaupungin päättäjistä ja mainostajista riippuvainen lehti. Lehti voi kertoa faktoja ja myös monipuolisesti eri näkökulmia asiasta, mutta tilanteiden jatkuessa ja monimutkaistuessa lukijat saattavat jo unohtaa alun ja taustat.

Taija Helminen puhuu Kajaanin dokumenttiteatterintekijöistä, jotka tekivät esityksen Talvivaara-tapauksesta. Hän epäilee sen lähteneen siitä havainnosta, että valtakunnan politiikassa ja julkisuudessa ei tapausta ollut esitelty millään rakentavalla tavalla. Lavaste näkee siinä journalismin rappion.

Että kun Talvivaarasta sä et saa mitään järkevää kriittistä päämedioissa, niin lisääkö se Kajaanin kansalaisten mielenkiintoa mennä katsomaan esitys tästä asiasta? Että, oisko tää nyt vähän laajemmin käsitelty. (Saana Lavaste)

6.2.4 Teatteri on aina fiktiota, fakta lisää yhteiskunnallisuutta

Vaikka Taija Helmiselle ja Saana Lavasteelle oli alusta asti selvää, että käsikirjoitukseen kerätään aineisto todellisuudesta, haastatteluista, havainnoinnista ja tutkimustiedon lukemisesta, heille ei ollut heti selvää, miten kerätty tieto yhdistetään tarvittaviin fiktiivisiin elementteihin. Saana Lavasteen mielestä faktaa ja fiktiota ei tarvitse erottaa näyttämöllä toisistaan. Hän sanoo kaiken materiaalin muuttuvan fiktioksi, kun sen tuo teatteriin.

Teatterin ydin on huijaus sen takia, että se on oikea ihminen, joka sitä esittää. Se ainoa totuus, mikä teatterissa on, on se, että tuolla on toinen ihminen, joka hengittää tässä samassa tilassa kuin minä. Se on ainoa totuus. Kaikki muu on fiktiota, koska teatteritila on fiktiota. (Saana Lavaste)

Ohjaaja pitää näytelmää dokumentaarisesta taustatyöstä ja osittain autenttisista repliikeistä huolimatta fiktiivisenä esityksenä, jossa on tavallaan vain reikiä todellisuuteen. Lavaste kertoo teatterin ”kaksoistietoisuudesta”, jolla hän tarkoittaa sitä, että katsoja voi nauttia tarinan hahmon, esimerkiksi Hamletin, kärsimyksestä, koska hän tietää, että se ei ole totta. Totta on se, että näyttelijä esittää hienosti Hamletia. Lisäksi vaikka materiaali olisi dokumenteista, teatterissa siihen tulee mukaan etäännyttävä elementti, ja Lavasteen mukaan aina on mahdollista, että tekijät huijaavat. Teatterissa risteävät reaali maailma ja fiktio tavalla, jota ei muualla tapahdu. Saana Lavaste puhuu teatterin käyttöliittymästä, jossa konkreettinen, fyysinen todellisuus ja fiktio yhdistyvät katsojan

silmien alla aina jonkinlaisina välimuotoina. Ne eivät ole puhtaasti totta eivätkä kuvitelmaa, ja näytelmän synnyttämät merkitykset voivat olla eri katsojilla aivan erilaiset.

Luulen, että teatterin kiehtovuus ja voima on juuri sen ainutlaatuisessa suhteessa todellisuuteen ja mielikuvitusmaailmaan. Silti epäilen, että näytelmän merkitykset ovat katsojalle erilaiset, jos hän tietää, mistä lähteistä tiedot tai lauseet ovat kuin, jos hän luulee kaiken olevan näytelmäkirjailijan keksimää. Selvää on, että faktaa ja fiktiota ei fiktion puitteissa tarvitse erottaa toisistaan, mutta entä jos esitystä kutsuu dokumentaariseksi. Tähän uskon perustuvan myös sen, että teatterintekijät korostavat elämäkerrallisten esitystensä olevan fiktiota ja kertovat ottaneensa vapauksia ihmisten historiallisista vaiheista kertoessaan (Maukkola 2011, 135). Kukin tekijä saa päättää itse näytelmän todellisuussuhteen tason, mutta väitän, että kertomalla teoksen olevan dokumentaarinen katsoja katsoo sitä toisella tavalla.

Voi olla, että pelkkä tieto katsojalle siitä, että esitystä varten on tutkittu todellisuutta ja kerätty autenttisia dokumentteja, riittää siihen, että katsoja ottaa kaiken totena tai suhtautuu kuulemaansa vakavammin, poliittisemmin tai kyseenalaistetummin. Keskeistä on se, mitä esityksen tekijät korostavat käsiohjelmassa, haastatteluissa ja millaisen lukuohjeen esitys alussa katsojalle antaa. Näyttelijä-näytelmäkirjailija Robin Soans sanoo Junttilan haastattelussa (2012, 26), että ”yleisö tulee katsomaan sanasanaista näytelmää ajatellen, ’että siinä ei valehdella’ ”. *Radikaaleinta on arki* ei ollut täysin sanasanainen näytelmä, mutta lupaukset dokumentaarisesta aineistosta saattavat asettaa samanlaisen ajatuksen katsojalle. Parhaimmillaan faktan ja fiktion yhdistäminen ja sen korostaminen voivat saada katsojan pohtimaan yleisesti totuutta yhteiskunnassa ja omaa ympäröivää todellisuuttaan. Kuitenkin ensin katsoja haluaa ymmärtää näytelmän todellisuuden.

Saana Lavaste ei pidä eettisesti tai muullakaan tavoin ongelmallisena sitä, jos näytelmässä ei kerrota, mikä asia on dokumenteista ja mikä fiktiivistä, sen sijaan heidän koyleisönsä oli haastateltavien mukaan toista mieltä. *Radikaaleinta on arki* -näytelmässä näyttelijä kertoo alussa yleisölle, mitkä teoksen osat ovat tosiasiapohjaisia ja mitkä eivät. Saana Lavaste kertoo, että tämä kohta lisättiin näytelmään, kun läpimeno harjoituksia katsomaan pyydetty yleisö antoi palautetta, että on tärkeää tietää, mikä on dokumentaarista ja mikä fiktiivistä. Helminen oli toivonut, että faktan ja fiktion ero ei olisi niin alleviivattua, vaan asiat voisivat limittyä ja niiden alkuperä ei olisi niin tärkeää.

Saana Lavaste ja Taija Helminen arvelevat koyleisön tarpeen johtuvan siitä, että erilaiset tekstit tarvitsevat hieman erilaisen lukuohjeen. Faktan ja fiktion vastaanottamiseen suhtautuu eri tavalla,

etenkin kun dokumenteista koottu teksti ei voi olla rytmiltään, rakenteeltaan ja kieleltään yhtä sujuvaa kuin käsikirjoitettu.

Mä luulen, että se vaara on se, että ihminen vaan alkaa pitää jotain matskua huonosti kirjoitettuna. Et sä suhtaudut sellaseen ylipitkään monologiin ja hassuun rytmiin jotenkin ymmärtäväisemmin jos sä tiedät, että tää on dokumentaarinen. (...) Mä väitän, että siinä on tällainen esteettis-sisällöllinen, että sä et pysty ottaa vastaan, että sua ärsyttää, onks tää, miksi tää on nyt näin haluttu tehdä. Että sä etsit syitä sille. (Saana Lavaste)

Plus, että sinänsä toi dokumentin logiikka kulkee eri tavalla kuin, mitä se on se editointi. Että kun se on haastattelu, niin nämähän oli alun perin sellaisia 40 sivusia opuksia, ne haastattelut, että sitten sieltä editoidaan sellanen vajaan sivun mittainen monologi. (Taija Helminen)

Tässäkin tapauksessa taustamateriaalia ja litteroituja haastatteluja on ollut paljon. Näytelmän tekstin kokoaminen, käsikirjoittaminen ja dramatisointi ovat vaatineet paljon rajaamista ja tiivistämistä. Palaamme siihen, miten dokumenttiteatterissa aihe, saatu aineisto ja tekotapa määrittelevät kokonaisuuden. Tämä murtaa totuttuja teatterin lukutapoja ja tyyli-lajien määritelmiä. Parhaimman kokemuksen todennäköisesti saa mahdollisimman avoimin mielin dokumenttiteatteriesitykseen tuleva katsoja. Todellisuuteen viittaavasta nimestä huolimatta dokumenttiteatteriesityksiä ei välttämättä voi tai kannata lukea ”samoilla lasilla” kuin perinteistä fiktiodraamaa, journalismia tai tieteellisiä tutkimuksia.

Tässä faktan ja fiktion yhdistämisessä journalismi eroaa selvästi teatterista. Vaikka journalistien on mahdollista rajauksilla ja näkökulman valinnoilla vaikuttaa paljon siihen, mitä todellisuudesta kerrotaan ja näytetään ja missä kehyksessä, niin journalistit eivät voi keksiä tekstiä tai lavastaa kohtauksia kertomatta vastaanottajalle, että tämä osio on muokattu, lavastettu tai muuten kuviteltu. Tai journalistit voivat, mutta yhteisten eettisten sääntöjen ja tiedonvälitysihanteen rikkominen tekee journalistista nopeasti työttömän journalistin. Moraalikoodi estää. Teatterissa puolestaan fakto-
osuuksiin kohdistuu tutkimukseni perusteella samanlaista tiedonannon tarvetta. Jos jokin asia, repliikki tai esitetty toiminta on historiassa todella tapahtunut, niin siitä on syytä kertoa, ainakin dokumenttiteatteria tehtäessä. Todellisuus ulottuvuudesta on kerrottava, jos haluaa faktalla olevan merkitystä ja korostaa esityksen dokumentaarisuutta. Muutoin katsoja hämmentyy tai ottaa kaiken sepitteenä.

6.2.5 Viihdyttävää ja komediallisuutta kyseenalaistavaa

Kysymykset teatterin viihdyttävästä tehtävästä ja katsojien kiinnostavuuden ylläpitämisestä herättävät jälleen keskustelua. Vaikuttaa siltä, että viihteellisyys on teatterintekijöiden joukossa yhtä tunteita ja mielipiteitä herättävä asia kuin journalistienkin joukossa. Ensin pitää todeta, että myös

Saana Lavaste ja Taija Helminen valitsivat Pöyhösen ehdottoman näytelmäidean työkseen, koska se kiinnosti ja kosketti heitä itseään. He eivät sanojensa mukaan ajatelleet, mikä myisi parhaiten. Taloudellista voittoa tärkeämpää heille oli yhteiskunnallisesti tärkeän aiheen käsitteleminen ja marginaaliin jäävien asioiden näkyväksi tekeminen julkisuudessa.

Helminen kertoo rajanneensa materiaalia sen mukaan, mikä milloinkin on tuntunut vahvimmalta ja kiinnostavimmalta materiaalilta. Ohjaajana Saana Lavaste on puolestaan jakanut työnsä kahteen vaiheeseen. Ensin hän kertoo miettineensä, miten aihe tulisi mielenkiintoisella tavalla valotetuksi ja miten siitä saadaan tunnetasolla merkittävä. Hän seuraa käsikirjoitusvaiheessa omaa tunnetutkaansa ja tavallaan tekee näytelmää itsellensä. Hän luottaa siihen, että jos asia koskettaa hänen tunteitaan, se koskettaa myös katsojaa. Kun hän toisessa vaiheessa alkaa ohjata tekstiä esitykseksi näyttämölle, hän pyrkii tekemään siitä viihdyttävää. Lavaste sanoo, että materiaalilla ei ole väliä, oli se sitten fiktiota tai vaikka puhelinluettelo, siihen pätee aina samat lainalaisuudet.

Sen täytyy olla samaistuttavaa. Sen täytyy olla mielenkiintoista. Siinä täytyy olla tietty rytmi, että sitä jaksaa ylipäättänsä seurata. (...) Esitystä tehdessä mä ajattelen, että mä olen vastuussa yleisön viihtyvyydestä. Ja silloin, kun mä teen sitä esitystä, niin mä en enää mieti, että mitä se on, että onks se tiedettä, dokkari vai mitä, että silloin tärkeintä on vain, että onko se mielenkiintoista. (Saana Lavaste)

Lavaste korostaa teatteria tunteiden kohtaamisen ja jakamisen paikkana. Hänelle dokumenttiteatterin tekijänäkin tiedollista uutta tietoa tärkeämpää on tarjota hetkiä, jolloin katsoja voi ymmärtää jotain emotionaalista uutta. Tässä yleisön palvelemisen tavoitteessa hän luottaa siis omaan tunnetutkaansa, siihen mikä häntä kiinnostaa ja koskettaa. Se on ihan perusteltua. Yleisöt ovat hyvin monimuotoisia, ja on mahdotonta sanoa, mikä kutakin koskettaa.

Toimituksissa sen sijaan mietitään jatkuvasti, mikä lukijaa kiinnostaa ja koskettaa. Tosin myös journalistit seuraavat paljon omaa tunnetutkaansa ja ideoivat juttuja aiheista, jotka heitä itseään ovat jossain liikuttaneet tai hämmästyttäneet. Luulen, että mitä tarkemmin rajattu journalistisen tuotteen kohdeyleisö tai tarjottu sisältö on, sen enemmän journalistit joutuvat miettimään uusia juttuja asiakaslähtöisesti. Riippuvuus mainostajien rahoista myös vaikuttaa, kuten aiempi tutkimus antaa viitteitä. Puhutaan esimerkiksi tulosjournalismista, jota ohjaavat yleisön ja mainostajien kiinnostuksen kohteet (esim. Herkman, 2009, 41).

Asiakaslähtöisyys teatterikentällä on etenkin suurten näyttämöiden kysymys. Suurelle näyttämölle tehdyt produktiot harjoituksineen, isoine työryhmineen ja esityksineen ovat valtavan kalliita. Jos isot katsomot jäävät tyhjiksi, se on teatterille todellinen katastrofi. Tämän takia isoille näyttämöille on riskiä ohjelmoida jotain uutta ja kokeellista tai monimutkaiselta ja kuivalta aiheelta kuulostavaa

esitystä. Tai ainakin se pitää pystyä markkinoimaan hyvin kiinnostavasti ja houkuttelevasti ja sitten lunastamaan lupauksensa kiinnostavasta teatterista. Saana Lavasteen mielestä suurten näyttämöiden pyörittäminen onnistuu vain jonkin tunnetun tarinan tai tunnetusta henkilöstä tehdyn tarinan esittämiseksi. Myös nostalgisilla aiheilla voidaan saada laajan yleisön kiinnostusta. Hän ei kuitenkaan kiellä, etteikö dokumenttiteatteri voisi houkutella yleisöä riittävästi myös isoihin katsomoihin. Kansallisteatteri tätä jo melko onnistuneesti kokeili dokumenttiteatterinäytelmällä *Neljäs tie*. Saana Lavaste kertoo perustaneensa teatterin 2.0, jotta voisi tehdä sellaista taidetta kuin itse haluaa. Hän tietää, että pienemmällä teatterilla ei ole samanlaisia katsojavoittoja kuin isoilla teattereilla.

Yllätyn, kun Saana Lavaste kertoo urallaan kohdanneesta katsojayleistyksestä. Lavasteen mukaan teatterikentällä on puhuttu ”Laihian martasta”, joka on täysin fiktiivinen henkilö mutta jolle joissain paikoin ohjelmistoja rakennetaan. Joissain ohjelmistokeskusteluissa näytelmiä on analysoitu siitä näkökulmasta, ymmärtäisikö Laihian martta niitä tai pitäisikö tämä martta niistä. Saana Lavaste sanoo oppineensa, että olisi parempi olla olettamatta yleisöstä mitään.

Journalismin kentällä on kautta aikojen puhuttu ”Pihtiputaan mummosta”. Samalla tavoin se on fiktiivinen henkilö, jota käytetään jonain uutisen ymmärrettävyyden mittarina. Poliitikkojen ja asiantuntijoiden kieli on käännettävä niin, että Pihtiputaan mummokin ymmärtää, ja juttuja on ideoitava ja rakennettava kiinnostavaksi myös tälle mummulle. Lisäksi monessa toimituksessa ja lehtien tyylikirjoissa puhutaan mallilukijasta, joka on myös fiktiivinen hahmo, jolle kyseistä julkaisua tehdään (Helle 2009, 97–98).

Saana Lavasteen mielestä fiktiivinen yleisö ei ole vaihtoehto. Jos yleisöä haluaa palvella ja saada, on hänen mielestään joko tehtävä yleisötyötä ja -tutkimusta, jolla selvitetään yleisön kiinnostuksen kohteet ja mielipiteet tai sitten on luotettava siihen, että on itse riittävän edustava otos omasta ympäristöstään ja että itseä kiinnostava asia kiinnostaa myös muita.

Rakenteen ja tyylin puolesta Saana Lavasteen ja Taija Helmisen mukaan dokumenttiteatterissa ei kauheasti ole rajoja siinä, mitä voi tehdä. Kiinnostavaa voi tehdä yhtä hyvin fyysisellä teatterilla, kärjistyksillä, hienoilla visualisoinneilla ja videoilla kuin vaikka nukketheaterillakin. He olivat luoneet osaan kohtauksista pientä ironiaa ja sarkasmia. He halusivat käsitellä arjen aherrusta myös huumorin keinoin, ja nimesivät teoksen ”arkikomediaksi”. Taija Helmisen mukaan jotkut katsojat olivat pettyneinä sanoneet, että esitys ei ollut yhtään hauska. Tampereen ensi-illassa kuitenkin yleisö oli Helmisen mukaan nauranut paljon. Helmiselle heräsi kysymys, mitä komedia on. Hän on

sen jälkeen käynyt katsomassa paljon esityksiä, jotka sanovat olevansa komedioita ja tullut huomanneeksi, että komedia taidetaan ymmärtää melko kapeasti vain jonain farssina.

Nyt kun mä olen käynyt katsomassa ihan tarkoituksella komedioita, ja niissä ihmiset räkättää ihan kaksin kerroin, kun ne kuulevat jotain kakkavitsejä. Että onko se sitten jotenkin jokin komedian ylin muoto? Että millä yksinoikeudella sitten viagra-vitsit ja vanhenemiseen liittyvät vitsit ovat enemmän komediaa kuin tollanen, että en mä tiedä, onks toi nyt sitten. (Taija Helminen)

Dokumenttiteatteri paitsi luo omaa lajityyppiään, myös samalla panee miettimään muiden lajityyppien olemusta. Saana Lavaste sanoo, että teatterin rakenteet ovat kriisissä, vaikka taidemuotona teatteri voi hyvin. Hänen mielestään se on osa hyvinvointivaltion kriisiä. Perusteet ja arvot, joille hyvinvointiyhteiskunta on rakennettu, ovat hävinneet, ja sitten keksitään uusia syitä pitää sitä pystyssä. Tällä hetkellä se on viihde, joka Lavasteen mielestä on kestämaton pidemmän päälle. Hänestä kyse on paljon yhteiskunnan tahtotilasta pitää ylipäänsä yllä kulttuuria ja teatteritarjontaa. Kyse on siitä, kuka tukee, mitä tukee ja miten tukee.

6.2.6 Lähteiden ehdoilla, uutta oppien

Apurahoilla pitkälti toimivat pienet teatteriryhmät ja taiteilijat voivat kenties käsitellä riippumattomammin aiheita kuin laitosteatterit ja suurten näyttämöiden vakituiset ohjaajat, mutta lähteistään dokumenttiteatterin tekijät ovat riippuvaisia. Saana Lavasteella ja Taija Helmisellä oli samanlainen etiikka haastateltaviin kuin Susanna Kuparisen työryhmällä: yksityishenkilöiden ei tarvitse kertoa omaa henkilökohtaista tarinaansa julkisuudessa omalla nimellään, ja peitenimen saa, jos lähde ei muuten pysty kertomaan kokemuksiaan. Lavaste ja Helminen tekivät linjauksen, että jos yksikin haastatelluista tai seurattavista haluaa olla anonymi, yksinkertaisuuden nimissä kaikki ovat. Näin lopulta kaikkien tunnistetiedot, kuten nimet, ikä, siviilisäätty, lasten lukumäärä ja paikkakunta vaihdettiin.

Lisäksi Taija Helminen antoi kaikille ihmisille, joiden elämästä näytelmään oli kirjoitettu monologi tai muu kohta, mahdollisuuden lukea heitä koskeva teksti ja tehdä siihen muutoksia. Tämä lähteitä kunnioittava, yhteistyölähtöinen ote, todennäköisesti vaikutti siihen, että heillä ei ollut mitään ongelmia saada haastatteluja ja seurantahenkilöitä. Ihmiset puhuivat mielellään.

Journalistin ohjeissa on myös eri linjanveto julkisten henkilöiden haastattelun julkaisemiseen nimellä kuin yksityiselämän piiriin kuuluvan asian ja yksityisen henkilön haastattelun julkaisemiseen. Myös journalistit antavat lähdesuojia ja julkaisevat, etenkin aroissa aiheissa, haastateltujen puheita peitenimellä. Haastatelluilla on myös mahdollisuus lukea omat sitaattinsa

ennen jutun julkaisua ja korjata mahdolliset faktavirheet ja väärinymmärrykset. Kunnioitus haastateltavaa kohtaan ja yhteistyöhaluisuus ovat tärkeitä myös journalisteille jutun tekemisessä.

Monimutkaista ilmiötä tutkiessaan teatterintekijät joutuvat astumaan omien mukavuusalueidensa ulkopuolelle ja pyrkivät jättämään omat ennakkoluulonsa, vaikka aihe olisi kuinka henkilökohtainen, muuten materiaalin kerääminen vaikeutuu ja moniäänisyys vaarantuu. Tästä kertoo Taija Helmisen ja Saana Lavasteen korostama luottamus ja tasavertaisuus lähteisiin.

Pitää pysyä siinä samalla tasolla, ja vaikka ei ymmärtäisi tai itse hyväksyisi tai ajattelisi samalla tavalla jostain niitten henkilöiden suhtautumisesta, niin silti ne pitää käsitellä sillä tavalla, tai jotenkin niin kun itse olla hereillä myöskin siinä, ettei jää omille mukavuusalueilleen, että on valmis kyseenalaistamaan ne omat mielipiteensä ja sen, minkä takia mä ajattelen just näin jostain asiasta. Että yrittää ymmärtää sen ihmisen omaa näkökulmaa. (Taija Helminen)

Ei voi tuottaa haittaa sille, jonka elämää tässä käytetään. (Saana Lavaste)

Seurantahenkilöillä oli mahdollisuus tulla katsomaan harjoituksia, mutta silti Taija Helminen kertoo jännittäneensä esityksissä, miten nämä ihmiset näytelmän ottavat teattereissa. Toistaiseksi kukaan asianosaisista ei ole Helmisen mukaan loukkaantunut.

Myös tässä tapauksessa taustatyö ja koko prosessi veivät paljon aikaa. Näytelmän ensimmäisistä ideointipalavereista ensi-iltaan meni yli kaksi vuotta. Se aika opetti myös teatterintekijöille paljon. He kertovat oppineensa uutta paitsi yhteiskunnan rakenteista ja eri ihmisryhmien näkemyksistä, niin myös dokumenttiteatterin tekemisestä, ihmissuhteista, tutkimustyöstä ja itsestään taiteentekijöinä.

6.3 Case 3: Maria Lundström ja Sofia Aminoff ja Helsingin mielenterveyshuolto

Kolmanneksi esimerkiksi dokumenttiteatterista valitsin suomenruotsalaisen Teatteri Viiruksen esityksen *Aurora Helsinki*, jonka ensi-ilta oli Viirus-teatterissa Helsingissä 4.3.2011. Teatteri oli tilannut tekstin näytelmäkirjailija-dramaturgi Sofia Aminoffilta. Näytelmä oli kaksikielinen. Esityksiä oli 40 sekä yksi vierailuesitys. Keskimääräinen täyttöaste oli 36 prosenttia (Huhtala, Teatteri Viirus 18.11.2014). Haastattelin Aminoffia 3.3.2014 Järvenpäässä ja näytelmän ohjannutta Maria Lundströmiä 7.3.2014 Helsingissä. Haastatteluista tuli yhteensä 27 sivua litteroituina.

Tämä tapaus poikkeaa kahdesta edellisestä ennen kaikkea siinä, että dramaturgi teki yksin suurimman osan haastatteluista ja kirjoitti näytelmän, jota sitten Viiruksen työryhmä Maria Lundströmin ohjaamana lähti työstämään, muokkaamaan ja harjoittelemaan näyttämölle.

Näytelmä kertoi erilaisia mielenterveysongelmaisten tarinoita ja hoitokohtaloita. Nimestä huolimatta kaikki tekstit eivät olleet Auroran sairaalan potilailta. Musiikista, videoista ja äänisuunnittelusta vastasi Kristian Ekholm. Näyttelijöinä olivat Maria Ahlroth, Pelle Heikkilä, Viktor Idman, Jessica Lindfors, Elin Petersdottir, Oskar Pöysti ja Antti Reini.

6.3.1 Todellisuuden tragedioita

Huoli. Se kuvaa Teatteri Viiruksen motiivia tehdä dokumentaarinen näytelmä Suomen mielenterveyshoidosta. Lundström kertoo, että kun he Teatteri Viiruksessa vuoden 2010 alussa aloittivat dokumenttiteatterin tekemistä, he eivät vielä tienneet koko käsitteestä dokumenttiteatteri. Maria Lundströmin mukaan he halusivat tehdä Helsinki-trilogian, eräänlaisen ”todellisuus trilogian”, jossa kerrotaan tarinoita Helsingistä ja Suomesta ja nimenomaan tästä todellisuudesta, jossa eletään. He halusivat Lundströmin mukaan käsitellä jotain, jolla on todellista relevanssia yhteiskunnassa ja huomasivat, että siihen aikaan oli todella pinnalla mielenterveysongelmat. Työryhmäläiset huomasivat, että lähes kaikilla oli ympärillään joku tuttu, jolla oli isoja mielenterveydellisiä ongelmia ja vaikeaa saada oikeaa apua.

Myös Sofia Aminoff tunsu ihmisiä, jotka tarvitsivat apua mielenterveysongelmiin ja koska Aminoffia kertomansa mukaan muutenkin kiinnostaa kirjoittaa psyykestä ja psyykeen ongelmista, näytelmätekstitilaus sopi hänen työhönsä ja taiteellisiin kiinnostuksen kohteisiinsa. Aminoff ja Lundström kertovat molemmat, miten mielenterveysongelmaisten kokemukset ja tarinat ovat käsittämättömiä, ja vaikka niistä julkisuudessa puhutaankin, niin he näkevät, että teatteri voi tuoda huonosti kohdellun ihmisen äänen eri tavalla esiin.

Se tulee henkilökohtaisemmaksi, ja se tulee niin kuin yleisinhimilliseksi, kun sen käsittelee taiteen kautta. (...) Sitten siinä on piirteitä, miten mä sanoisin, ne on hyödyllisiä teatterin ilmaisukeinoille, kuten tämä sisäisen ja ulkoisen todellisuuden ristiriita. (Sofia Aminoff)

Sofia Aminoff sanoo, että dokumenttiteatterin voima on esimerkiksi siinä, että ”voi näyttää sen ihmisen sen pillerirasian tai hoitojonon takana”. Myös journalismissa kerrotaan yksilöiden ongelmista ja hirveistä kohtaloista yhteiskunnassa, mutta Aminoffin mukaan teatterissa *alitekti* on tärkeämpää kuin journalismissa. Alitektillä hän tarkoittaa ihmistä sanojen takana. Tämä herättää minut pohtimaan sitä, miten lukemani ja kuulemani mukaan moni dokumenttiteatterin tekijä pyrkii pidättäytymään ihmisten psykologisoinnista ja näyttämään vain sen, mitä on dokumenteista todistettavissa ja tulkittavissa. Voiko teatteri tavoittaa oikean ihmisen alitektiä uskottavasti tai ainakaan autenttisesti? Onko sillä edes väliä, jos tarina on tosi ja tulkinta uskottava suhteessa tekstiin? Ymmärrän, että teatterissa ihmisen kohtalo voi usein tulla henkilökohtaisemmaksi ja syväluotteisemmaksi kuin journalismissa teatterin intensiivisyyden ja elävyyden takia. Journalismissa yksittäinen tarina jää helposti pintapuoliseksi esimerkiksi jostain yhteiskunnallisesta epäkohdasta tai ilmiöstä. Tosin esimerkiksi pitkät henkilöjutut ovat parhaimmillaan hyvin mukaansa tempaavia, mieleen jääviä ja koskettavia, puhumattakaan valokuvan ilmaisuvoimasta.

Aurora Helsinki -näytelmässä haastatteluideni perusteella näkyy dokumenttiteatterille tyypillinen yhteiskunnan rakenteiden kritisoiminen ja ajankohtaisen ilmiön kommentointi. Siinä ei pyritä ymmärtääkseni paljastamaan mitään katsojalle kovin uutta tietoa, vaan ennemminkin ylläpitämään heikoimpien ääntä julkisessa keskustelussa, lisäämään ymmärrystä ja luomaan kuva tiedon ja sanojen takana olevasta ilmiöstä.

Se kritisoi sitä, millä tavalla me kohdellaan toisia ja millä tavalla julkinen mielenterveyshuolto toimii ja millä tavalla me näemme ja ymmärrämme mielenterveysongelmia ja kohteita. (Sofia Aminoff)

Sofia Aminoff teki suurimman osan työstä neljän kuukauden aikana kesällä 2010. Hän kertoo haastatelleensa paljon enemmän ihmisiä kuin lopulta näytelmään mahtui. Tässä näkyy sama työtapa kuin useilla muillakin dokumentaristeilla, dokumenttiteatterintekijöillä ja tutkivilla journalisteilla. Materiaalia kerätään paljon, ja sopivien päähenkilöiden etsintään käytetään aikaa. Sitten haastatteluista valikoidaan ja rajataan. Aminoff vertaa *Aurora Helsinki* -näytelmän kirjoittamista kokoamiseen, kirjoittamisen sijaan. Sitten hän huomauttaa, että käyttää dokumentaarista materiaalia jonkin verran myös fiktiivisissä teksteissään, mutta se on erilaista, ei ihmisten haastatteluista vaan esimerkiksi kirjeitä. Aminoffin mukaan työtapa muuttuu aika paljon, kun kyseessä on oikeiden ihmisten tarinat ja heidän antama aika ja sitoutuneisuus. Hän ei sanojensa mukaan lähtisi tekemään

haastatteluista, jos ei olisi varma, tehdäänkö niistä koskaan näytelmää. Tässä kohtaa mietin, että journalisti voi joutua tekemään haastatteluista pystymättä lupaamaan, että juttu julkaistaan.

6.3.2 Eettisiä sääntöjä ja käytännön sovelluksia

Sofia Aminoffilla oli kertomansa mukaan selvät periaatteet haastateltujen ihmisten sanojen käyttämiseen. Hän oli sopinut ihmisten kanssa, ettei keksi mitään eikä muuta mitään ja säilyttää haastateltujen anonymiteetin. Aminoffin kirjoittaman näytelmän teksti noudattaa verbatim-teatterin tekniikkaa. Se on sanasta sanaan ihmisten haastatteluista, mutta puheita on leikattu ja eri tekstielementtejä yhdistelty. Aminoff kuvaa tekstinsä dramaturgiaa ”kudosdramaturgiaksi”, ja häntä kiehtoi se, miten täysin dokumentaarista materiaalia voi kutoa yhteen. Hän halusi kertomansa mukaan tutkia, miten teatteri voi toimia ilman perinteistä juonta ja miten kieli voi teatterissa olla jopa esseistinen. Aminoff sanoo työn opettaneen hänet käyttämään ja tulkitsemaan eri tavoin ulkoista materiaalia. Dokumentaarista ja keksittyä materiaalia ei saisi Aminoffin mukaan sekoittaa dokumentaarisessa teoksessa perustelematta eikä katsojille kertomatta.

Sehän tietenkin osittain perustuu siihen dokumentaariseen arvoon, että pitää tietää, että tämä on jonkun oikean ihmisen. Ihminen sanonut tätä. Että tavallaan pitää tietää, että tää on oikeasti ei-fiktiivinen teksti. (...) Ja jos alkaa muuttaa, niin millä perusteella? (Sofia Aminoff)

Teatteri Viiruksen jäsenet kuitenkin joutuivat muuttamaan tekstiä ja dramaturgiaa. Suuri syy tähän oli Maria Lundströmin mukaan se, että teksti ei sopinut ensembleen, eli näyttelijäryhmään. Heillä oli produktioon valittuna kolme miesnäyttelijää ja kolme naista. Tämä oli sovittu jo, ennen kuin materiaalia alettiin kerätä. Sofia Aminoff ja Viiruksen teatterilaiset eivät kuitenkaan löytäneet riittävästi mieshaastateltavia aiheesta, joten Aminoffin näytelmä kertoo lähinnä vain naisten kokemuksista. Näin teatterissa lopulta päätettiin muuttaa esimerkiksi yksi naishahmo mieheksi.

Teatterissa nähty *Aurora Helsinki* sisälsi myös fiktiivisiä elementtejä, eikä niitä eroteltu dokumentaarisesta. Sofia Aminoff kertoo, että esitystä kritisoitiin manipulatiiviseksi juuri tästä syystä, mutta että osaa katsojista ei haitannut ollenkaan se, etteivät he tienneet, mikä on faktaa ja mikä fiktiota. Maria Lundström sanoo nyt noin kolme vuotta ensi-illan jälkeen, että tuolloin teksti tuntui tarvitsevan fiktiota, jotta esitys ja dramaturgia pysyy kasassa. Enää hän ei kuitenkaan tekisi samoin, vaan pitäytyisi siinä, että kaikki on dokumentaarista tai ei tekisi tätä näytelmätekstiä ollenkaan tai ainakin työstäisi sitä uudestaan ajan kanssa ja dramaturgin kanssa vuorovaikutuksessa.

Se osoittautui niin, että tämä dramaturgia oli erittäin vaikeaa ja myöskin se, miten nämä oikeat tarinat sitten käsitellään lavalla, osoittautui tosi hankalaksi. Mä luulen, että näin muutama vuosi jälkeenpäin mä tekisin tätä ihan toisella tavalla. (Maria Lundström)

6.3.3 Oppia kantapään kautta

Maria Lundström sanoo, että dokumentaarisen ja fiktiivisen sekoittaminen oli heille ongelmallista. Jos hän nyt tekisi saman tekstin uudestaan näyttämölle, hän kokeilisi tehdä sen ehkä vähän kuin lukudraaman, että näyttelijät vain välittäisivät katsojille tarinan, eikä dokumentaarista ja fiktiota sekoitettaisi. Silloin, kun näytelmää tehtiin, Viiruksen teatterilaisia ei tuntunut Lundströmin mukaan tyydyttävän vain tarinoiden välittäminen. Näyttelijät eläytyivät voimakkaasti rooleihinsa.

Lundströmin mukaan dokumenttiteatterin vaikeus on siinä, että sitä tekevät taiteilijat, joilla on koko mielikuvitus käytössään. Hän pohtii, miten voi rajoittaa näyttelijöiden taitoja ja isoja maailmoja.

Miten näyttelijä esittää rooliaan, joka ei ole roolihahmo, vaan oikea ihminen?(...) Millä tavalla ne henkilöt voi tulkita, että se ei ole ihan jo juridisesti väärin? (Maria Lundström)

Vaikka näyttelijät tulkitsivat roolihahmojaan, Lundström mietti eettisiä asioita ohjauksessa ja koki näyttelijäohjauksen vaikeaksi. Hän kertoo, miten esimerkiksi yksi kohtaus näytti tekstinä keveältä ja hauskalta, ja että sellainen muuttuu helposti farssiksi. Tällöin hänen oli muistutettava, että kyseessä on oikeat ihmiset, ei leikki. Hän kertoo kokeneensa, että huumoria voi käyttää, mutta rajoitetusti. Lundström sanoo heidän pohtineensa, miten näyttelijänä voi kommentoida hahmoja tai tehdä karikatyyrejä niin, että se on eettisesti oikein. Jos kyseessä olisi julkisuudesta tutut ihmiset, kuten poliitikot, niin Lundströmin mielestä asia olisi eri.

Maria Lundström ja Sofia Aminoff eivät ole perehtyneet Journalistin ohjeisiin, mutta heillä selvästi on sama ymmärrys siitä, että julkisuuden henkilöiden sanoja voi kommentoida ja tulkita jossain määrin vapaammin kuin yksityisten ihmisten. Siihen perustuu myös anonymiteetin antaminen yksityisille ihmisille. Ymmärrän hyvin Maria Lundströmin nostaman kysymyksen siitä, mihin tarvitaan näyttelijä ja teatteri, jos teksti vain luetaan katsojille välttäen kaikenlainen tulkinta ihmisistä. Samalla uskon, että dokumenttiteatteriin, kuten muuhunkin nykyteatteriin, löytyy oma muotonsa myös näyttelijän ilmaisutaitoa poistamatta. Dokumenttiteatterin ei tarvitse olla tarinoiden raportointia, vaikka se kaiken lukemani ja kuulemani jälkeen ei myöskään voi oikein olla psykorealismia ja teatteria, jossa näyttelijät voimakkaasti eläytyvät rooleihinsa ja pyrkivät tekemään mahdollisimman samaistuttavia tai ikonisia roolihahmoja.

Sofia Aminoff kertoo tehneensä haastateltujen kanssa sopimuksen, että nämä saavat lukea valmiin version tekstistä. Maria Lundströmin sanoo, että he joutuivat muokkaamaan dramaturgiaa ja tekstiä, koska teksti on heidän työkalunsa ja Aminoffin teksti ei toiminut sellaisenaan heille. Nyt Lundström näkee, että tekisi paljon toisin ja että on tärkeää, että haastateltaville ja kaikille tekijöille

tehdään selväksi, miten materiaalia tullaan käyttämään. Lisäksi hän haluaa, että vastaisuudessa kaikilla on samat säännöt alusta alkaen.

Tämä oli yksi iso ongelma, että meillä ei ollut mitään sääntöjä, miten tämä olisi pitänyt tehdä, mitään sääntöjä tai periaatteita käsitellä materiaalia. (Maria Lundström)

Maria Lundström näkisi mielellään jonkun toisen ohjaavan Sofia Aminoffin tekstin näyttämölle, koska heille se oli vaikea teksti. Ymmärrän, että monet vaikeudet johtuivat siitä, että näyttelijät oli päätetty jo ennen materiaalin keräämistä eikä dokumentaarisen aineiston roolia esityksessä ja esityksen suhdetta todellisuuteen ollut mietitty riittävän ajoissa ja riittävästi dramaturgin kanssa. Sofia Aminoff kertoo jännittäneensä, miten haastatellut ottavat esityksen, mutta lopulta siitä ei tullut ongelmia. Aminoff sanoo näyttämöllä mieheksi muutetun naishaastatellun reagoineen aika voimakkaasti, koska hänen tarinansa problematisoi äiti-tytär-suhdetta. Yksi toinen haastatelluista puolestaan joutui näyttämöllä esitettynä hahmona vahvasti kritisoiduksi, mutta kyseinen ihminen ei Aminoffin mukaan loukkaantunut siitä, koska pystyi erottamaan, että se, mikä on näyttämöllä, ei ole hän. Sofia Aminoff ei sanojensa mukaan päässyt vaikuttamaan enää siihen, mihin kohtaan näyttämöllä esitetyssä tekstissä fiktio lisätään.

Maria Lundströmin ja Sofia Aminoffin haastattelut vahvistavat näkemystäni siitä, että dokumenttiteatteri on mitä suurimmassa määrin eettinen laji, ja että teatteri on voimakas väline kertoa asioita. Etenkin kun aineistona on kokemuksia ja sanoja ihmisiltä, jotka jatkavat elämäänsä teatterin ulkopuolella esityksen jälkeen, teatterintekijöiden on mietittävä huolella, mikä on heidän velvollisuutensa ja vastuunsa dokumentaristeina ja taiteilijoina.

Maria Lundström kehuu ohjaaja Marcus Lindenin töitä, joissa dokumentaarisuus ja taiteellisuus yhdistyvät onnistuneesti. Hän kertoo yhdestä Lindenin esityksestä, jossa näyttelijät eivät tehneet juuri mitään, mutta silti esitys oli Lundströmin mielestä maaginen. Hän ajattelee, että voisi tehdä uudestaan dokumenttiteatteria, mutta ensin hän haluaa lukea siitä lisää ja nähdä sitä enemmän.

Aurora Helsingin tekeminen opetti Lundströmille, että dramaturgin on oltava mukana työryhmässä alusta asti, ja että koko taustatyö tehdään yhdessä. Nyt Sofia Aminoff keräsi haastateltavat muutamaa lukuun ottamatta itse ja haastatteli nämä. Teatterin Viiruksen työryhmäläiset haastattelivat muutaman. Lisäksi Maria Lundström erottaisi dokumentaarisen fiktioista ja miettisi tarkemmin, mihin kohtiin voi laittaa omaa tulkintaa ja näkökulmaa, jos voi ollenkaan. Hän haluaisi taustatyöhön mukaan myös yhden journalistin, ja toivoisi, että ryhmä tekee enemmän yhteisiä päätöksiä jo alussa, mutta pysyy avoimena tulevalla. Maria Lundström sanoo, että ihmisten

haastattelemine on aina sekä mahdollisuus että riski. Vastan voi tulla mitään vaan, ja ihmisille on oltava uskollinen jollain tavalla.

Aurora Helsinki oli lavastettu niin, että katsomo oli kahdessa suunnassa, mistä myös tuli ohjaajan mukaan ongelmia. Nyt Maria Lundström pitäisi fokuksen yhteen suuntaan. Viirus teki näytelmästä tiivistetyn version kaksi kuukautta myöhemmin Hangon teatterifestivaaleihin, ja tällöin he tekivät sen yhteen suuntaan ja jättivät pois dramaturgisesti ei-toimivat elementit. Näin heillä oli Maria Lundströmin mukaan tavallaan se esitys, joka olisi voitu esittää Helsingissäkin.

Esityksen lavastuksessa Lundström oli ja on yhä tyytyväinen live-lavastus-ideaan, jossa yksi taiteilijaa esittänyt näyttelijä teki lavalla eräänlaista taideteosta laittamalla valokuvien päälle erilaisia materiaaleja, ja tämä työ projisoitiin suorana kahteen isoon sermiin.

Sekä Sofia Aminoff että Maria Lundström kertovat, että aikaa näytelmän tekemiseen oli liian vähän. Kaikki tehtiin noin vuodessa. Lundström näkee, että dokumenttiteatterinäytelmän tekemiseen ei sovi kiire, vaan siihen olisi hyvä varata ainakin pari vuotta. Aminoff kertoo tehneensä töitä paljon enemmän kuin palkallisen työajan. Lundströmin ja Aminoffin kokemukset ovat hyvin uskottavia. Kiire sopii huonosti myös journalismiin, etenkin tutkivaan ja narratiiviseen journalismiin. Silti se on arkea toimituksissa. Samoin journalisteille, etenkin freelance-journalisteille, on tuttua, että palkatonta työtä tulee joskus tehtyä ja että kaikki ei mene ihan suunnitelmien mukaan.

6.3.4 Osa yhteiskunnallista velvollisuutta

Sekä Sofia Aminoff että Maria Lundström halusivat näytelmällä herättää yhteiskunnallista keskustelua, siksi teatterilaiset myös toivoivat, että näytelmässä on potilaskokemusten lisäksi joitain hoitajien ja poliitikkojen ääniä. Tekstiin siis haettiin moniäänisyyttä, mutta Aminoff kertoo, että se olisi voinut olla vieläkin moniäänisempi. Esimerkiksi miespotilaskertomus ja hyvä hoitajasuhde jäivät nyt puuttumaan. Aminoff huomasi, että kaikki tarinat olivat tosi koskettavia ja isoja, ja että materiaalin editoiminen ei ollut helppoa. Hän mietti, miten saa riittävästi yhtäläisyyksiä ja eroja, ja miten eri tarinat muodostavat oman kaarensa ja sitten yhdessä jonkin kaaren. Lopulta näytelmään tuli neljä päähenkilöä, ja teksti oli kaksikielinen (suomi ja ruotsi).

Aurora Helsinki -näytelmän taustatyö muistuttaa journalistin tekemiä syvähaastatteluita ja johonkin ilmiöön syvällistä perehtymistä. Myös tavoitteissa tarkastella ajankohtaista asiaa eri näkökulmista, vaikka jotain näkökulmaa lopulta painottaen, on paljon yhteistä journalistien reportaaseihin ja

dokumentteihin. Suurin ero näyttäisi olevan aina lopputeoksessa, jossa sekä kerronnan keinot että luentatapa eroavat. Vaikutukset voivat taas olla paljolti samanlaisia, vaikka eri mittakaavassa, riippuen paikasta. Maria Lundström kertoo teatterin järjestäneen kolme yleisökeskustelutilaisuutta näytelmän esityskauden yhteydessä. Tilaisuuksiin tuli paljon ihmisiä ja tavallisten katsojien lisäksi myös mielenterveyskysymysten ja mielenterveyshuollon asiantuntijoita. Lundström kehuu keskusteluja tosi hyviksi ja arvelee, että katsojia olisi voinut olla enemmänkin, jos ihmiset olisivat paremmin tienneet näytelmästä ja Teatteri Viiruksesta. Tuohon aikaan teatteri oli vielä uusi.

Sofia Aminoff sanoo teatterin olevan yhteiskunnallinen taidemuoto, joka pyrkii olemaan ajankohtainen ja kriittinen. Hän näkee, että tällä hetkellä teatterin ajankohtaisuus näkyy juuri dokumenttiteatterissa, jossa on nyt hienompaa olla poliittinen, jopa provosoiva, kuin emotionaalinen. Kuitenkin hänen mielestään ajankohtaista voi olla myös johonkin syventyminen ja tunteiden alkuperän pohtiminen eikä filosofisempi tai lyysisempi lähtökohta ja muoto estä jonkin kritisoimista ja paljastamista.

Maria Lundström sanoo, että todellisuus on aina kiinnostavampi kuin teatteri, ja siksi dokumenttiteatterilla, kuten ylipäätään yhteiskunnallisella teatterilla, on paljon mahdollisuuksia.

Tietysti voi nostaa esiin ja tehdä näkyväksi eri olemassa olevat ilmiöt tässä yhteiskunnassa. Että jos haluaa tutkia jotain ja nostaa sitä pintaan, osallistua yhteiskunnalliseen keskusteluun, niin kyllä dokumenttiteatteri varmaan on yksi keino. (...) Siinä on myös tämä mahdollisuus tuoda itse todellisuus lähemmäs taidetta. (Maria Lundström)

Lundströmiä kiinnostaa teatterin suhde todellisuuteen, mutta myös kansan ja teatterin tuominen lähemmäs toisiaan. Siinä myös dokumenttiteatteri voi olla hyödyllistä. Yhdeksi syyksi dokumenttiteatterin lisääntymiseen hän näkee niin mediamaailman muutokset kuin maailmankriisitkin.

Kaikki formaatit ovat kriisissä, maailmankriisissä, konfliktit tulevat lähemmäs. Yhtäkkiä puhelimeen tulee, että ihmisiä kuolee jossain Ukrainassa tai Syyriassa. Että tietyllä tapaa maailma on lähempänä yksilöä koko ajan. On tavallaan vaikea sulkea silmänsä maailmalta. (Maria Lundström)

Teatteri Viirus saa valtiolta tukea, ja se tuo teatterille myös vastuuta ja velvollisuutta. Lundströmin mukaan heille se on sitä, että he tutkivat ja kertovat, mitä maailmassa tapahtuu, katsovat teatterin ulkopuolelle ja myös madaltavat kynnystä tulla teatteriin, ettei teatteri olisi vain tietylle osalle väestöä.

Maria Lundström näkee, että teatterilla on rooli yhteiskunnassa, ja sen tehtävä on ottaa eri näkökulmia yhteiskunnasta ja kokeilla uusia muotoja. Hänen mielestään teatterissa kerrottavien

tarinoiden pitää myös ajaa ihmisarvoja ja perusoikeuksia ja kertoa näihin liittyvistä ongelmista. Näihin esimerkiksi dokumenttiteatteri voi olla Lundströmin mukaan hyödyllistä. Hän sanoo sosiaalisen teatterin olevan kuitenkin nyt vielä suositumpaa kuin dokumenttiteatterin, ja että varmaan aina on olemassa väittelyä teatterin yhteiskunnallisesta velvoitteesta ja vastuusta. Itse hän uskoo, että tarvitaan sekä soveltavaa, kokeilevaa ja ihmisiä osallistavaa teatteria, mutta myös viihdettä ja perinteistä teatteria. Hänen mukaansa aika iso osa yleisöstä niin suomalaisissa kuin ruotsalaisissakin teattereissa on konservatiivista, ja sille osalle teatteri on eskapismia.

He haluavat paeta pois arjesta tullessaan teatteriin eikä tulla katsomaan uutisia. Pitää olla viisas löytämään erilaisia teatterimuotoja erilaisia yleisöjä varten, erilainen referenssi puhua oleellisista teemoista. (Maria Lundström)

Lundströmin mukaan Teatteri Viiruksessa tullaan myös jatkossa tekemään katsojia haastavaa teatteria eikä vain sitä, mikä mahdollisesti myisi parhaiten tai olisi yleisön mielestä kiinnostavaa. Hän uskoo, että dokumenttiteatteria voi tehdä kokeneemmalle ja konservatiiviselle yleisölle, kun kertoo jotain tämän yleisön todellisuudesta. Lundström sanoo, että he haluavat olla lojaaleja sille, mitä he pitävät hyvänä taiteena ja että osaavat jo vähän ennakoida, miten jokin tulee toimimaan.

Lundströmin ajatukset Viiruksen toiminnasta sopivat hyvin journalismin yhteiskunnallisiin tehtäviin ja tavoitteisiin. On paljon viestimiä, jotka tekevät hyvin rajattua sisältöä tiettyä kohderyhmää ajatellen, mutta on myös paljon toimituksia ja journalisteja, jotka haluavat palvella eri yleisöjä, kohderyhmiä ja laaja-alaisesti väestöä sekä vakavilla että kevyillä jutuilla ja madaltaa kynnystä antaa palautetta, opettaa uutta, tarjota uusia muotoja sekä osallistaa juttujen tekemiseen.

Sananvapaudesta kysyessäni Maria Lundström sanoo, että he ovat pohtineet, mitä ruotsinkielinen vähemmistöteatteri voi sanoa Suomesta ja mihin se voi johtaa ja onko siinä jotain riskejä. Hän kuitenkin kokee, että lähes kaikkea voi väittää ja käsitellä, mutta joissain aiheissa pitää ottaa varovaisemmin ja huomioida tiettyjä asioita.

Sofia Aminoff puolestaan kertoo, että näytelmätekstin saaminen näyttämölle riippuu paljon muustakin kuin tekstin käsittelemästä aiheesta. Hän itse kokee, että voi mennä temaattisesti ja ajattelullisesti niin pitkälle kuin haluaa ja kannustaa kirjoittamaan siitä, mikä itsestä tuntuu tärkeältä, mutta suomenruotsalaisen teatterin kentällä dramaturgin ja näytelmäkirjailijan asema on Aminoffin mukaan heikko. Se johtuu osittain siitä, että ruotsiksi koulutetaan vain näyttelijöitä. Aminoff kokee, että suomenruotsalaisessa teatterikulttuurissa ei ole perinnettä ottaa uusia tekstejä ja sitten toisinaan ohjaajat ja näyttelijät kirjoittavat ne itse.

Mä luulen, että se on jossain siinä, että se on niin näyttelijävaltainen ja sitten se, että on puuttunut pitkään se uuden tekstin tekemisen traditio. (Sofia Aminoff)

Aminoffin mukaan yksi ongelma alalla on myös se, että näytelmästä kirjoittaja saa paljon vähemmän tekijänoikeuskorvauksia kuin kirjasta.

Dokumenttiteatterin käsikirjoittamisesta Sofia Aminoff ajattelee, että siinä pitää olla dokumentaarinen materiaali ja suorista sitaateista lähteet esillä. Sitten Aminoff kertoo kirjoittamastaan näytelmästä Sigmund Freudin tyttärestä Anne Freudista. Näytelmään hän käytti kuolleiden henkilöiden julkisesti julkaistuja kirjeitä materiaalina, mutta hän ei erottanut tekstissä dokumentteja fiktiosta. Aminoff ei väitä Anne Freudista kertovaa näytelmää dokumenttiteatteriksi, ja koska kirjeet ovat muutenkin julkisia, niin hän ei kokenut tarvetta alleviivata dokumentaarisuutta, vaan puhuu ennemmin muotokuvan tai tulkinnan tekemisestä.

Tietenkin jos mulla on suora sitaatti, niin mä laitan sen lähteen. Ja noin, mutta ehkä se just, että jos se EI ole julkinen se materiaali ja jos se ihminen EI ole julkinen, niin sitten se ei ole kaikkien yhteinen materiaali, vaan siitä pitää kantaa jollain tavalla vastuuta. (Sofia Aminoff)

On mielenkiintoista, miten teatterintekijät jaottelevat dokumentteja ja niihin sovellettavia sääntöjä. Sananvapaudessa vastuukysymykset ovat isoja niin dokumenttiteatterintekijöille kuin journalistille. Yhteistä näyttäisi olevan se, että kun materiaali ei ole julkista, vastuu julkaisusta ja omista tulkinnoista on vielä painavampi kuin jo julkisuudesta tutun materiaalin tai asian kanssa.

7. MILLAISENA SUOMALAINEN DOKUMENTTITEATTERI NÄYTTÄYTYY?

Ensimmäinen tutkimuskysymykseni oli, millaisena suomalainen dokumenttiteatteri näyttäytyy 2010-luvulla tekijöidensä kertomana. Tässä luvussa kokoan yhteen kolmen esimerkkitaipaukseni annin. Olen etsinyt yhteisiä teemoja, näkemyksiä ja ajatuksia haastatteluista, tunnistanut erottavia tekijöitä ja nyt hahmottelen suomalaisen dokumenttiteatterin tällä hetkellä vallitsevia piirteitä. Pohdin myös, miten aiempi dokumenttiteatterin ja yhteiskunnallisen teatterin perinne sekä alan keskustelu näkyvät suomalaisessa dokumenttiteatterissa aineistoni perusteella.

7.1 Yhteiskuntakriittistä nykyteatteria

Hotinen on kyseenalaistanut teatterin välttämättömyyden kertoa tarinoita ja rakentaa tarina juonen varaan. Hän ehdottaa, että teatterissa voitaisiin myös kuvailla jokin esine tai maisema, tunnelma tai mielikuva. (Hotinen 2002, 251.) Jo Erwin Piscator halusi 1920-luvulla luopua aristoteelisista yhteyksistä ja sankareiden kohtalontragedioista (Niemi 1975, 135, 137). Haastattelemanani dokumenttiteatterin tekijät ovat dokumenttaarisissa esityksissään toteuttaneet näitä ajatuksia. Heidän esityksissään ei ollut juonivetoista tarinaa, mikä johtui paitsi halusta käyttää erilaista rakennetta niin myös materiaalilaatujen ja sisällön monipuolisuuden aiheuttamasta pakosta. Dokumenttiteatterin näyttämöllinen muoto riippuu materiaalista, ja haastatellut kokivat dokumenttien ja eri näkökulmien pakottamisen perinteiseen draaman kaareen hyvin epäsopivaksi.

Aineistoni suomalaisten dokumenttiteatteritekijöiden työssä on näkynyt paljolti eurooppalaisen dokumenttiteatterin muodot ja työtavat sekä etenkin Erwin Piscatorin ja Bertolt Brechtin teatteritraditiot, vaikka haastatellut itse eivät olleet ennen näytelmiään opiskelleet erityisesti dokumenttiteatterin historiaa ja aiempaa tutkimusta. Kaikki haastateltavani kuvasivat näytelmiensä muotoa fragmentaariseksi tai mosaiikkimaiseksi, koska se palveli sisältöä parhaiten.

Dokumenttiteatteriin sopii keskeytykset. Se ei ole suoralinjaista ja naturalistista (Paget 2009, 229). Se on vapaampi hyppimään ajassa ja paikassa, eri näkökulmissa ja tekstilajeissa.

Vaikka klassinen tarinankerronta ei haastateltavien mukaan ollut vaihtoehto, narratiivinen rakenne oli kuitenkin kaikissa esityksissä välttämätön. Kaikki olivat luoneet jonkin tarinallisen kehyksen ja punaisen langan sitomaan eri kohtaukset ja henkilöiden tarinat saman teeman alle. Rakenteet ja tarinalliset tyylit, kuten selostavat, esittävät, pohdiskelevat ja kertovat, vaihtelivat, jopa kohtauksittain. Ohjaaja Susanna Kuparinen kuvaili esimerkiksi kertojan monologeja

asiakolumneiksi. Näytelmäkirjailija-dramaturgi Sofia Aminoff puolestaan vertasi tekstiä paikoitellen esseen.

Niemen mukaan (1975, 153) eppinen teatteri muun muassa herättää katsojan aktiivisuuden, välittää tietoa, käyttää väitteitä, kehittää ymmärtämistä, näkee ihmisen muuttuvana ja yhteiskunnallisen todellisuuden ajattelua määräävänä. Brecht puolestaan on kirjoittanut (1957/1965, 18, 58, 98) eppisen teatterin muun muassa ottavan kantaa, opettavan ja saavan katsojan haluamaan tietoa. Nämä kaikki elementit tulivat ilmi myös kaikissa haastatteluissa. Suomalainen dokumenttiteatteri on tämän tutkimuksen mukaan paljolti eppistä teatteria. Se on yhteiskunnallisesta ajattelusta nousevaa ja siihen pyrkivää.

Voidaan kysyä, mikä erottaa dokumenttiteatterin muusta yhteiskunnallisesta teatterista. Genrerajat ovat häilyviä, ja toisinaan myös täysin fiktiivinen näytelmä voi kertoa todellisuudesta tai katsojan elämästä jotain hyvin uskottavasti, osuvasti ja puhuttelevasti. Myös niin sanottu perinteinen teatteri ammentaa lähteensä ja ideansa ympäröivästä todellisuudesta ja käyttää joskus dokumentteja tai tositarinoita materiaalinaan. Aineistoni perusteella hyvin erilaiset näytelmät voivat olla dokumenttiteatteria, mutta ne korostavat dokumentaarista arvoa ja todellisuuden kyseenalaistamista. Dokumenttiteatteriesityksissä viitataan aina todelliseen historialliseen maailmaan, ei kuviteltuun. Dokumenttaarisesta otteesta, lähteistä ja taustatyöstä kerrotaan näytelmien esittelyssä, käsiohjelmassa tai näyttämöllä. Dokumenttiteatteriteksti painottuu enemmän yhteiskunnalliseen realismiin kuin psykorealismiin. Dokumenttiteatteri väittää ja pyrkii tekemään näkyväksi jotain ympäröivästä todellisuudesta ja ajasta, ja tekee sen käyttäen dokumentaarista materiaalia osin sanasta sanaan fiktiivisten osien rinnalla. Haastatteleman dramaturgit olivat käyttäneet suoria lainauksia haastatteluista näytelmätekstiä rakentaessaan, ja heitä kaikkia kiinnosti uudenlainen kirjoitustapa ja valmiin materiaalin, aineiston, antamat vaihtoehdot tekstin kielelle.

Dokumenttiteatteri on haastattelujeni mukaan nykyteatteria siinä määrin, mitä nykyteatteriin olen tässä tutkimuksessa tutustunut. Haastatteluista tulee ilmi, että dokumenttiteatteriin sopii edellä mainitsemani fragmentaarisuuden lisäksi uudenlainen tekstin käyttö, eri materiaalityyppien yhdistäminen sekä kollektiivinen käsikirjoittaminen ja dramatisointi. Nykyteatteria kuvaavaa ovat myös haastatteluissa nousseista asioista muun muassa yleisön suora puhuttelu, uudenlaisten lukutapojen opettaminen, neljän seinän illuusion rikkominen ja esityksen jälkeen järjestetyt yleisökeskustelutilaisuudet yhteiskunnallista keskustelua varten. Dokumenttiteatterin yksi tunnusomainen piirre onkin, ainakin tällä hetkellä, korkea tavoite lisätä julkista keskustelua valitusta aiheesta ja puhutella katsojaa aktiivikansalaisena.

Yleisösuhte on myös yksi asia, joka erottaa dokumenttiteatterin muista teatterigenreistä. Soans kirjoittaa (2008, 19), että dokumenttiteatteriin yleisöllä on erilaiset odotukset. Etenkin sanasanaiselta esitykseltä odotetaan poliittisuutta ja materiaalia, joka saattaa haastaa katsojan omat mielipiteet ja yllättää. Katsojat suostuvat epätavalliseen formaattiin, mutta odottavat, ettei heille valehdella. Katsotun ja kuullun oletetaan olevan valaisevaa ja todenperäistä. (Emt.)

Katsojien, eli yleisön paikka on kuitenkin kaikissa käsittelemissäni tapauksissa ollut melko perinteinen. Maria Lundström kertoi jakaneensa katsomon kahtia, ja näin tilan jako ei ollut ihan perinteinen, mutta kaikki ohjaavat päätyivät pitämään katsojat paikallaan istumassa katsomoksi tarkoitettulla alueella. Katsojat olivat nähdäkseni vastaanottajia, jotka voivat osallistua keskusteluun vasta näytelmän päätyttyä niinä iltoina, kun keskustelutilaisuuksia järjestettiin. Mistään jatkuvasti avoinna olevasta foorumista tai palautekanavasta tai toistuvista keskustelutilaisuuksista haastateltavani eivät maininneet. Minun aineistoni dokumenttiteatteri käyttää nimenomaan teatterin valtaa vaikuttaa ja koskettaa, jakamisen ja osallistamisen se jättää enemmän muun muassa yhteisöteatterin ja soveltavan teatterin tekijöille.

Nykyteatterille tunnusomaista on myös haastateltavien vastauksista nousevat ilmaukset teatterin ulkopuolelle kurottamisesta ja eri ammattiosaamisten sekoittamisesta. Materiaalin kerääminen muun muassa internetistä, tutkimuksista, mediasta ja henkilöhaastatteluista joko journalistisella tai tieteellisellä tavalla viittaa dokumenttiteatteriin rajankäyntinä. Tekijöiden omien muiden alojen opintojen ja työkokemusten sekä muiden alojen asiantuntijoiden hyödyntäminen jossain vaiheessa produktiota kertovat myös uudenlaisesta alojen dialogista ja teatterin ja muiden instituutioiden välisestä suhteen rakentamisesta.

Nykyajalle ominaista on faktan ja fiktion sekoittaminen, niin taiteessa kuin mediassakin. Riina Maukola kuvaa väitöskirjassaan 2000-luvun teatterissa tapahtuvaa tirkistelyä julkisuuden henkilöiden yksityiselämään ymmärrettäväksi aikana, jolloin yleisöjä kiinnostaa kaupallisen median tosi-tv-viihde (2011, 208). Hän myös epäilee (emt. 212), että journalismin viihteellistyminen ja henkilöityminen liittyvät samaan ilmiöön kuin faktaa ja fiktiota sekoittava ja juoruileva esityslaji. Maukola tutki väitöskirjassaan taiteilijoista tehtyjä elämäkerrallisia teatteriesityksiä. Ne eivät ole dokumenttiteatteria, mutta enemmän tai vähemmän todellisuuspohjaisia. Todellisuussuhteellaan ne ovat lähellä tutkimaani genreä. Aineistoni teatteriesitykset ovat käsitelleet enemmän yhteiskunnallista aihetta tai ilmiötä kuin yhtä julkisuuden henkilöä, ja haastateltavat korostivat, että heitä kiinnostaa ihmisten suhde aiheeseen eikä niinkään yksityiselämä. Näin dokumenttiteatteria ei tämän aineiston perusteella voi sanoa tirkisteleväksi tai juoruilevaksi esityslajiksi, mutta voidaan

nähdä, että dokumenttiteatteri ottaa vaikutteita ja toisinaan myös aiheita mediasta ja mediasta tutuista diskursseista ja muodoista.

Kaikki haastateltavani näkivät tekemänsä dokumenttiteatteriesityksensä poliittisena teatterina, ja voisi pohtia, onko poliittisuus dokumenttiteatterissa aina enemmän tai vähemmän läsnä.

Vastaanottaja voi tehdä kaikesta poliittista, jos hän katsoo näkemäänsä esitystä poliittisen linssin läpi (Kallinen 2011, 190), mutta aineistoni tapauksissa poliittisuus on tekijöillä tietoista, vaikka he eivät sitä sanana työvaiheessa ajattelisikaan. Poliittisuus näkyy tekijöiden motiiveissa paljastaa jokin epäkohta yhteiskunnassa, herättää keskustelua ja lisätä ymmärrystä jostain yhteiskunnassa olevasta ilmiöstä, ja haastatteluideni perusteella tekijät ovat tietoisia näistä motiiveistaan.

Lisäksi aihevalinnat (muun muassa poliittinen päätöksenteko, hyvä veli -verkostot, kaupungin mielenterveyshuolto ja työmarkkinoiden rakenne) ja niiden käsittely ohjaavat katsomaan esityksiä poliittisen linssin läpi. Teokset näyttäytyvät poliittisina ja osallistuvat yhteiskunnan poliittiseen taistelukenttään olivat ne sitten tehty journalistisella, taiteellisella tai tieteellisellä painotuksella. Poliittista teatteria ei kuitenkaan pidä sekoittaa 1970-luvun poliittiseen ja aatteelliseen teatteriin, saati puoluepolitiikkaan. Haastattelemieni tekijöiden dokumenttiteatteriesitykset eivät olleet heidän kertomansa mukaan puhtaasti millään oikeisto- tai vasemmistoajattelun laidalla, mutta väistämättä heidän arvomaailmansa ja mielipiteensä näkyvät teoksissa. Minun aineistoni vahvistaa sitä, että nuorempi teatterisukupolvi määrittelee uudelleen poliittisen teatterin käsitettä yrittäen irtautua vanhasta ja jossain määrin negatiivista kaikua sisältävästä käsitteen merkityksestä. Tämän päivän poliittisuus teatterissa on todellisuuden tutkimista, osallistumista yhteiskunnalliseen keskusteluun tarttumalla väljästi ajankohtaisiin aiheisiin, kansalaisten haastattelemista ja kohtaamista, sosiaalista pohdiskelua sekä vastuunottoa tulevaisuudesta tässä ja nyt.

Dokumenttiteatteri voidaan nähdä osana uuspolitisoitumisen ja ajankohtaisuuden pyrkimyksiä. Sitä kuvaa mielestäni hyvin Helena Kallion *Teatteri*-lehteen kirjoittama (2011, 23) pohdinta uudesta yhteiskunnallisuudesta, jossa on kyse ”ohjelmallista poliittisuutta rikkaammasta, poliittisen teon ja vaikuttamisen mahdollisuutta kysyvästä yhteiskunnallisen relevanssin etsinnästä”. Tämä relevanssin etsintä on yhteistä kaikille haastattelemilleni tekijöille ja heidän töilleen. Siinä vaikuttaa olevan tärkeää paitsi uusien esitystapojen kokeilu ja teatterikielen kehittäminen, niin myös pyrkimys kyseenalaistaa todellisuus, totuuskäsitykset ja ympäristön autenttisuus. Yhteiskunnallisuuden tematiikkaan liittyy vahvasti tekijöiden ilmi tuoma halu vaikuttaa katsojat tiedolla ja oikeiden ihmisten kokemuksilla sekä halu paljastaa yhteiskunnasta jotain piilossa olevaa, vaiettua tai väärinymmärrettyä. Teemojaan he tutkivat monesta näkökulmasta ja erilaisin materiaalein.

Kaikissa haastatteluissa tuli ilmi, että **dokumenttiteatteriesityksen muoto riippuu aina sisällöstä**. Dokumenttiteatteri ei aineistoni mukaan tee tekstistä nykyteatteria siinä mielessä, että puheesta ja äänestä ei saisi selvää, että se olisi vain jotain metaforista tai abstraktia tunnelmakuvien luontia, vaan teksti on hyvin merkityksellinen. Tekstissä on ollut haastateltavieni dokumentaarinen aines ja yhteiskunnallinen sanoma, jonka he pyrkivät näyttämöllä mahdollisimman hyvin näyttämään. Tekstin uudenaikaisuus näkyy siinä, miten dokumentaarisen ja fiktiivisen yhdistämisestä tulee näytelmään erilaisia tekstilajeja ja rytmejä. Nämä erilaiset kielenkäyttötavat ja dokumenteista keraantynyt moniääninen materiaali johdattavat esityksen esteettistä muotoa ja tyyliä.

Voisi pohtia, miten yhteiskunnallisen sanoman ja dokumentoidun tarinan voisi kertoa mahdollisimman vähällä tekstillä ja puheella. Tällä hetkellä suomalainen dokumenttiteatteri näyttää olevan hyvin tekstilähtöistä ja asiasisältöä painottavaa. Minun haastateltavani olivat kaikki tuoneet näyttämölle sanatarkkaa tekstiä dokumenteista. Kaikki ohjaajat kuitenkin sanoivat käsikirjoituksen vielä muuttuvan näyttämölle tuotaessa ja näyttämöharjoituksissa, koska sen piti olla kiinnostavaa teatteria. Tulkitsen, että suomalainen dokumenttiteatteri pitää vahvasti kiinni teatteritaiteen esteettisistä keinoista. Kuitenkin tekstin runsas dokumentaarisuus ja sen painoarvo kokonaisuudessa viittaavat siihen, että dokumenttiteatterin kiinnostus on pitkälti tekstissä ja puheessa. Pohdin, voiko dokumentaarista arvoa siirtää tekstistä näyttämökuviin ja liikkeeseen.

Susanna Kuparinen ja Ruusu Haarla kokivat, että vaikeaan ja monimutkaiseen, jopa tylsänä pidettyyn, asiaan, kuten eläkevakuutusjärjestelmä, tarvitaan näyttämöllä sopivasti esimerkiksi huumoria, satiiria ja kärjistämistä, jotta aiheesta saa kiinnostavan ja ristiriitoja paljastavan. Huumori ja kärjistyksen eivät kuitenkaan saa Kuparisen mukaan osua poliitikon henkilökohtaisiin ominaisuuksiin, koska silloin asiasisältö ja oikea kritiikin aihe unohtuvat. Ohjaajat Maria Lundström ja Saana Lavaste kokivat, että yksityisihmisten elämäntarinoilla ei voi revitellä, vaan mahdollinen ironia ja huumori on rakennettava fiktiivisiin kohtauksiin. Tästä voi päätellä, että mitä yksityisemmän elämänpiiriin kuuluvasta asiasta teksti kertoo, sen hillitympää voi näyttämöilmaisu olla, koska tällöin itse aihe on jo riittävän mukaansa tempaava, koskettava ja tunteita herättävä. Kun aihe on puolestaan katsojalle jokin etäinen, vaikea ja abstrakti asia, kuten jokin käsite tai jokin poliittinen tai taloudellinen kuvio, niin sitä enemmän näyttämöllä voi kärjistää ja tulkita, kunhan faktat eivät vääristy eikä asia muutu entistä monimutkaisemmaksi.

7.2 Dokumenttiteatteri toden ja teatterin ongelmallisella rajalla

Kaikille haastattelemilleni tekijöille oli tärkeää, että painavasta asiasisällöstä huolimatta, esitys tarjosi myös tunteiden vaihtelua, toimintaa, dialogia ja henkilöhahmojen kokemuksia ja muutoksia, eli kaikkea sitä, mitä teatterissa on totuttu kokemaan. Dokumenttimateriaalin ja tärkeän asian puolesta argumentoinnin yhdistäminen taiteelliseen teatteriin ei ole helppoa ja ongelmantonta. Ohjaaja-näyttelijä Maria Lundström kiteytti asian pohtimalla, että jos joku vain neutraalisti kertomalla välittää jonkin henkilön tarinan, mihin siinä tarvitaan näyttelijää ja teatteria. Toisaalta häntä myös kiinnosti, miten rauhallinen lukudraama-tyyli olisi sopinut materiaaliin näyttelijöiden voimakkaan rooleihin eläytymisen sijaan.

Haastatellut näkivät, että todellisuuden jäljitteleminen sellaisenaan, eräänlainen imitointi ja todellisuuden illuusion luominen on turhaa ja ongelmallista. Todellisuus oli heille materiaali, josta he muokkasivat teatteriin oman todellisuutensa yrittäen välttää dokumenttien faktojen vääristämistä. He rikkoivat perinteisen teatterin neljännen seinän illuusiota ja toivoivat saavansa katsojat pohtimaan näyttämön tapahtumia suhteessa normaalitodellisuuteen. Myös tässä näkyy eeppiselle teatterille tyypillinen tavoite pitää katsoja tietoisena omasta katsoja-asemastaan ja herättää katsojassa kriittistä ajattelua eri todellisuuksia ja esitettyjä totuuksia kohtaan. Dokumenttiteatteri siis yhtäältä kutsuu katsojaa kyseenalaistamaan tämän omaa normaalitodellisuuttaan ja toisaalta samalla uskomaan teatterintekijöiden rakentamaan todellisuuskuvaan.

Myös näyttelijän työstä haastateltujen ajatukset yhtyivät moneen eeppisen teatterin ideaan. Piscatorin mukaan (Niemi 1975, 135) näyttelijän oli tärkeämpää saada poliittinen sanoma tai syytös esitettyä kuin tehdä ”suuri näyttelijäteko”. Brecht puolestaan halusi, että näyttelijä ei muuntaudu esittämäkseen henkilöksi (Brecht 1957/1965, 51). Näyttelijän ei tarvitse eeppisessä teatterissa synnyttää roolihahmonsa tunteita, vaan riittää, että hän näyttelee hahmon ulkoiset tunnusmerkit, kuten eleet (emt., 43, 63). Susanna Kuparinen ja Ruusu Haarla korostivat, että roolien psykologisointi ei toimi dokumenttiteatterissa, koska kyse on todellisista ihmisistä, joiden päänsisäisistä ajatuksista ja tunteista emme voi varmuudella aina tietää. Myös Saana Lavaste ja Maria Lundström olivat pohtineet prosessissa paljon näyttelijän mahdollisuuksia ja rajoitteita esittää roolihahmoa, joka on dokumentoidusti haastateltu elävä ihminen.

Kaikki haastattelemani ohjaajat olivat kuitenkin ohjanneet näyttelijöitä näyttelemään ja enemmän tai vähemmän tyyllitteleään. Kukaan ei siis ollut tehnyt pelkkää lukudraamaa tai pyrkinyt täysin neutraaliin tekstinilmaisuun tai asioiden selostamiseen. Brecht mielsi, että tyyllittely vain korostaa

luonnollisuutta, ja että groteskitkaan naamiot eivät estä näyttelijää esittämästä totuutta (Niemi 1975, 169). Myös kuunteleman ohjaaja-käsikirjoittaja Esa Leskinen koki, että karrikointi ja tyyllittely sopivat dokumenttiteatteriin. Aineistoni vahvistaa näitä näkemyksiä. Luulen, että karikatyyrien tekeminen sopii dokumenttiteatteriin myös siksi, että esityksissä keskitytään yhteiskunnan rakenteisiin ja siihen, mikä on yksilön osa ja valta näissä sosiaalimateriaalisissa olosuhteissa, sen sijaan, että keskityttäisiin henkilöiden välisiin suhteisiin ja henkilökohtaisiin luonteenpiirteisiin.

Cohn kirjoitti (1999/2006, 140), että kuvitteellisten henkilöiden tajuntoja voidaan kuvata, mutta todellisten ei. Dokumentaarisesta painotuksesta johtuen **dokumenttiteatterin tekijä ei voi kuvata todellisten ihmisten sisäistä maailmaa näyttämöllä**, ja juuri tämän olivat kaikki haastateltavani huomanneet työssään. Kirjallisuudessa ja journalismissa voidaan spekuloida ihmisten tajunnalla ja ajatuksilla kirjoittamalla kertojaääneen esimerkiksi: ”hän ehkä tuns...” tai ”hänen on täytynyt olla...” tai ”hän näytti siltä kuin olisi ajatellut...”. Näyttämöllä näyttelijän on joko oltava jotain tai ei. Spekuloinnin voi sijoittaa vain kertojan välikommentteihin, ja tällöinkin kertojan olisi hyvä olla omalla nimellään ja omana itsenään esiintyvä työryhmän jäsen, jotta katsojalle on selvää, että teatterintekijät esittävät nyt omat arvailunsa ihmisten ajatuksista. Tämä on monimutkaista, ja näin on ymmärrettävää, että dokumentaarisuuden arvoa vaalivan dokumenttiteatterin on rajoitettava psykokerrontaa ja tehtävä tulkintansa ja näyttämökuvansa ihmisistä näiden sanojen ja tekojen perusteella.

Haastateltavani näkivät imitoinnin yrittämisen turmiolliseksi dokumenttiteatterissa ja turvallisimmaksi vaihtoehdoksi kohdehenkilön sanojen ja kokemusten kertomisen anonyymisti. Saana Lavaste ja Taija Helminen myös lisäsivät, että jos yksi keskeisistä henkilöhahmoista on anonyyminä, niin on selkeää laittaa kaikki kohdehenkilöt anonyymeiksi. Anonyymiyys ei kuitenkaan estä hahmon tyyllittelyä. Heille annettiin omat eleensä, ulkoiset tunnusmerkkinsä ja rytmensä. Lisäksi sama näyttelijä saattoi asusteen vaihdolla esittää useampaa henkilöä. Tässä toteutui yksinkertainen 2-D-näyttelemine, jonka esimerkiksi Derek Paget mielsi (2009, 229) dokumenttiteatterinäyttelijän näyttelijäntyöksi erona naturalistisen teatterin, psykologisesti uskottavien tarinanhenkilöiden niin sanottuun 3-D-näyttelemiseen.

Tyyllittely ei saa viedä liikaa huomiota kerrottavalta asialta. Maria Lundström sanoi, että onnistuneesta dokumenttiteatteriesityksestä poistuessaan **katsoja ajattelee ensisijaisesti, että olipa vaikuttava tarina ja vasta sitten, että olipa hyvä näyttelijä**. Myös muu aineistoni tukee tulkintaani, että näyttelijäntyö dokumenttiteatterissa on siinä määrin alisteista tekstille, että sen pitää mahdollistaa asiasisällön, väitteiden ja sanasanaisten kokemusten ymmärrettävyys ja painoarvo.

Edellä kirjoitin sisällön määräävän muodon, eli tyyliä, kerronnan keinot ja rakenteen, mutta sisältö ja materiaali määräävät myös pitkälti näyttelijän ilmaisun suunnat ja ehdot.

Sofia Aminoff pohti teatterin tekemisen näytelmän käsittelemisen asian yleisinhimillisemmäksi oikeiden ihmisten kokemusten kautta. Ymmärrän haastatteluista, että tyyli voi lisätä asian koskettavuutta, vaikuttavuutta ja uskottavuutta. Samoin minimaalinen ilmaisu ja rauhallisuus vakuuttavat, jos tarina itsessään on tunteita herättävä. Kuitenkin raja uskottavuuden ja falskiuden sekä aitouden ja stereotypian välillä on harmaa ja toisinaan hankala tunnistaa.

Ongelmallisinta on puolijulkisten esittäminen. Voiko henkilöä, joka on ollut kenties oman alansa asiantuntijana jonkin verran julkisuudessa, mutta joka ei ole kaikille suomalaisille tunnettu poliitikko tai televisiosta tuttu kasvo, esittää oikealla nimellä ja ehkä myös koomisena karikatyyrinä? Kun henkilö ei itse pääse lavalle, on valittava, esittääkö näyttelijä tätä mahdollisimman aidonmukaisesti imitoiden, karrikoiden, henkilön tunnistetiedot vaihdettuna vai omana itsenään vain henkilön sanat referoiden, tai jotenkin näitä yhdistellen.

Haastattelujeni mukaan teatterintekijöille ei seurannut mitään ongelmia oikeiden ihmisten esittämisestä teatterissa. Tosin se edellytti sitä, että yksityisten ihmisten haastattelumateriaalia käytettiin ihmisten ehdoilla. Tarinansa teatterin käyttöön antaneille ihmisille annettiin anonymiteetti, journalistisesti voisi puhua lähdesuojasta. Lisäksi Taija Helmisen ja Sofia Aminoffin haastateltavat saivat lukea ennalta heidän haastatteluista dramatisoidut tekstin osat. Sitä voisi kuvata faktojen tarkistamiseksi. Sen sijaan faktan ja fiktion sekoittaminen ei onnistunut kenelläkään heti aivan suunnitelmien mukaan.

Kuparisen työryhmä sai *Eduskunta I* -näytelmän osalta kritiikkiä siitä, että faktaa ja fiktiota ei voinut täysin erottaa. Esitystä sanottiin manipulatiiviseksi. *Radikaaleinta on arki* -näytelmän koeyleisö ei myöskään kannattanut Saana Lavasteen työryhmän tapaa jättää kertomatta, mikä on dokumentaarista, ja ensi-iltaan tämä muutettiin. Teatteri Viirus puolestaan lisäsi fiktiivisiä elementtejä ja omaa tulkintaa todellisista ihmisistä näytelmässä *Aurora Helsinki*, mikä ohjaaja Maria Lundströmin mukaan oli ongelmallista, eikä hän sekoittaisi faktaa ja fiktiota samalla tavalla toiste. Sofia Aminoffin mukaan jotkut kritisoiivat näytelmää manipulatiiviseksi, koska katsoja ei voinut tietää, mikä on fiktiivistä ja mikä dokumentaarista.

Jack Hart käskee tarinankertojan olla rehellinen, tarkka ja pitämään kaiken läpinäkyvänä. Todellisuudesta ei saa poiketa, vaikka se parantaisi draamaa. Käytännössä se on vaikeaa, ja Hart kertoo kaikissa työskentelemissään narratiivisissa projekteissa törmänneensä eettisiin kysymyksiin.

(Hart 2012, 219.) Tällaisia vaikeita kysymyksiä nousee materiaalia kerätessä ja ihmisiä tavattaessa. Voiko juttua varten pyytää jotakuta tekemään jotain toimintaa? Voiko tuttavien kanssa drinkillä saatua tietoa käyttää? Miten kuvailla haastateltua jutussa, ja voiko kuvailla, jos tulkinta antaa negatiivisen kuvan ihmisestä tai tämän työpaikasta tai liiketoiminnasta? Jos samasta asiasta on haastatelluilla eri näkemys, kenen näkemyksen valitset? (Hart 2012, 220, suomennos -NL.)

Hartin kirja *Storycraft* (2012) on suunnattu ei-fiktiivisen tarinan kirjoittajille, joten kaikkia eettisiä sääntöjä ei välttämättä voi soveltaa dokumenttiteatteriin. Etenkin jos dokumenttiteatteri ajatellaan toisen ääripään mukaan täydeksi fiktioksi suorista lähteiden lainauksista ja muista dokumenteista huolimatta. Aineistoni kuitenkin todistaa, että vaikka teatterintekijät päätyisivät käsikirjoittamaan taustatutkimustensa ja materiaaliensa perusteella fiktiivisiä kohtauksia tai kokonaan fiktiivisen tarinan, **on edes materiaalin hankintaan ja käyttöön sovittava tietyt säännöt ja periaatteet**. Jos dokumenttiteatterin tavoite on tehdä näkyväksi jotain todellisesta maailmasta ja ympäristöstämme sekä lisätä katsojan ymmärrystä jonkin asian suhteen ja herättää keskustelua, niin nähdäkseni sillä on merkitystä, jos haastateltujen tarinoita muutetaan ja tapahtumiin lisätään fiktiivisiä elementtejä kertomatta siitä katsojalle. Ihmiset katsovat ja lukevat eri tavalla faktaa ja fiktiota.

Faktan ja fiktion sekoittaminen on ollut haastateltavilleni opettavaista. Haastateltavani ovat taiteilleet sillä kapealla nuoralla, jonka toisella puolella on, Hartia (2012, 223) lainatakseni, faktoja raportoiva journalismi ja toisella puolella mielikuvituksellinen ja taiteellinen fiktio.

Dokumenttielokuvatekijä Jouko Aaltonen neuvoo dokumentaristeja esittämään asiansa mahdollisimman rehellisesti ja parhaan tietämyksensä mukaisesti (2011, 17). Katsojan on esimerkiksi tiedettävä, mikä on lavastettua ja mikä kokonaan sepitettä. Tämän vuoksi tekijän on ratkaistava itselleen, missä menee ilmaisun, tulkinnan ja valehtelun välinen raja. (Emt., 18.)

Dokumenttiteatteri on eettinen laji siinä missä dokumenttielokuva ja journalismikin. Aineistoni perusteella näyttää siltä, että, etenkin nyt kun laji on Suomessa nuori, dokumenttiteatterintekijöiden on panostettava erityisesti lukuohjeen antamiseen katsojille ja jo taiteellisen uskottavuuden nimissä avattava, mikä on teoksen elementtien suhde todellisuuteen. Laji vaatii tekijöiltään selvät pelisäännöt, jotka myös katsoja voi omaksua.

Teatterissa on rajattomasti mahdollisuuksia tilan ja paikan vaihdoksille, ja kukaan haastattelemistani tekijöistä ei ollut edes yrittänyt lavastaa näyttämöä jäljittelemään mitään todellisuudessa olevaa tilaa. Kun ei huomioida dokumenttiteatterissa mahdollisesti esitettyjä videokuvapätkiä, niin voisi sanoa, että dokumenttiteatterin esteettinen muoto on pitkälti fiktiivinen

ja sisältö dokumentaarinen. Tämä ei kuitenkaan tarkoita sitä, että näyttämökuvat, lavastus, näyttelijäntyö ja kaikki aineiston näyttämöllistäminen olisi niin sanotusti tekstin kuvittamista. Tv-dokumenttien ja asiaohjelmien kohdalla kuulee toisinaan puhuttavan, että videopätkät ja muut kuvat ovat ”kuvituskuva”, puheen kuvittamista. Olen oppinut, että hyvän reportaasin tunnistaa siitä, että teksti ja kuva kertovat molemmat omat tarinansa ja välittävät sanoman myös itsenäisesti, vaikka aihe ja näkökulma ovat samat. Tätä samaa ajatusta voi nähdäkseni soveltaa dokumenttiteatteriin, joka dokumentaarisen sisällön ja tekstissä olevien faktojen lisäksi voi näyttämökuvillaan tuoda lisää merkityksiä ja tulkintoja käsiteltävään asiaan sekä toisaalta korostaa rajattua näkökulmaa.

Dokumenttiteatterissa on kolme tasoa, jotka tekevät nähdystä monella tapaa merkityksellistä ja tulkittavaa. Dokumentaarisessa esityksessä on 1) oma, materiaalista koottu tarinan taso, sitten on 2) reaaliaikainen todellisuus, jossa kaikki tietävät olevansa teatteriesityksessä, ja kolmantena on 3) tarinan viittaama teatterin ulkopuolinen todellisuus tai historia, jonka todistusaineistoa näyttämöllä käsitellään. Tämä jälkimmäinen kolmas taso tekee dokumenttiteatterista omanlaisensa tehdä ja katsoa. Dokumenttien tuoma ”todellisuus”, josta suoraan lainataan näyttämötekstiin ja henkilöhahmoihin sisältö täysin tai osittain, rajoittaa ja raamittaa ohjaajan ja dramaturgin valintoja mutta samalla lisää mahdollisuuksia hyvin erilaisiin tulkintoihin ja katsojakokemuksiin.

7.3 Suomalaisen dokumenttiteatterin lajityypittelyä

Janne Juntila jakoi (2012, 21) dokumenttiteatterin kolmeen lähestymistapaan: sanasanaiseen, journalistiseen ja taiteelliseen. Minun tutkimukseni aiheesta tukee näkemystä, että **yhtä dokumenttiteatterin suuntausta voi kuvata journalistiseksi**. Siinä painottuvat journalistinen tiedonhankinta, asiantuntijahaastattelut, faktojen tarkistus, ajankohtaisuus ja jonkin yhteiskunnallisen asian tutkiminen, monipuolinen avaaminen ja kriittinen tarkastelu. Tähän luokkaan sopivat Susanna Kuparisen *Valtuusto*- ja *Eduskunta* -näytelmät, Esa Leskisen *Neljäs tie* Kansallisteatterissa sekä Kajaanin harrastajateatteri Veikko Leinosen ohjaama *Oikeusjuttu* (ensi-ilta 19.4.2013) ja Vaara-kollektiivin *Talvivaara* (ensi-ilta 3.4.2014). Esimerkiksi Kajaanin harrastajateatteri kuvailee sivuillaan *Oikeusjuttua* taiteelliseksi dokumenttiteatteriksi ja tutkivaksi journalismiksi (Kajaanin harrastajateatteri 2013). Minä en sanasanaisuutta ja taiteellisuutta luokittelisi omiksi alalajeikseen. Näen ennemmin, että dokumentaarisen aineiston sanasta sanaan toistaminen voi olla tekniikka ja dramaturginen ratkaisu hyvin erilaisissa esityksissä ja niin henkilön tarinaa kuin yleistä ilmiötä tai julkista tapausta käsittelevässä dokumenttiteatteriesityksessä.

Taiteellinen dokumenttiteatteri korostaa Junttilan luokittelussa (2012, 21) tekijäryhmän omaa näkökulmaa ja tulkintaa sekä myös ilmiöiden abstraktia tasoa. Minun analyysini on, että kaikki dokumenttiteatteri on tietyllä tapaa taiteellista, ja siksi ”taiteellinen” on liian monitulkintainen ja hämmentävä määrite. Toisissa teoksissa taiteellisuus voi ilmentyä enemmän abstrakteina muotoina ja kielenä kuin toisissa, mutta teatteri pyrkii aina olemaan taidetta. Jos halutaan korostaa esityksen abstraktisuutta, niin ehkä parempia määreitä olisi kokeileva, performatiivinen tai avantgardistinen dokumenttiteatteri. Jos puolestaan halutaan korostaa tekijöiden näkökulmaa ja tulkintaa, olisi parempi puhua esimerkiksi subjektiivisesta tai henkilökohtaisesta dokumenttiteatterista, mutta myös se on ongelmallista. Oman näkökulman ja kantaa ottamisen välttäminen on lähes mahdotonta. Materiaalia on paljon, ja jo sen rajaaminen esitystekstiksi on tulkinnan tekemistä. Kenties omista päiväkirjoista koostettu näytelmä olisi lähimpänä henkilökohtaista ja niin sanotusti tunnustuksellista teatteria. Dokumenttiteatteri näyttäisi sopivan tapa tuoda esityksessä esiin tekijöiden omia mielipiteitä, kokemuksia ja pohdintoja sekä näytelmän aiheesta että esityksen tekemisestä.

Journalistisessa dokumenttiteatterissa, jota esimerkiksi Susanna Kuparisen ohjaukset edustavat, tulkinta ja kommentointi kohdistuvat lähinnä julkisuudessa esiintyvien ihmisten julkisissa esiintymisissä ja virallisissa haastatteluissa antamiinsa vastauksiin, kannanottoihin ja tekoihin. Tällöin heistä tulee nähdäkseni esityksen ”hyviksiä” tai ”pahiksia” ennen kaikkea työnsä ja ”julkisuusminänsä” kautta. Kun taas *Radikaaleinta on arki* ja *Aurora Helsinki* -näytelmissä esityksen päähenkilöt ovat yksityisiä ihmisiä, jotka ovat yhteiskunnallisen epäkohdan silminnäkijöitä ja kokijoita ja tietyn ilmiön todistajia omilla henkilökohtaisilla kokemuksillaan.

Kaikissa kritisoidaan ja avataan yhteiskunnan rakenteita ja pyritään tekemään näkyväksi jokin todellisuuden ilmiö tuoden siihen mahdollisia uusia näkökulmia ja lisätodisteita.

Suomessa ei vielä ole tehty sellaista todellisuutta jäljittelevää dokumenttiteatteria kuin Lontoossa tehdyt oikeuskuulemisten rekonstruktiot. Näissä näyttelijät pyrkivät toistamaan oikeussalissa käydyn tapahtuman mahdollisimman sellaisena kuin se oli. Siinä on nähdäkseni pyrkimystä jättää mahdollisimman paljon katsojalle tilaa tehdä oma tulkinta. Vastaavasti lukudraamat, joissa näyttelijät lukevat dokumenttaarisia tekstejä juurikaan eläytymättä henkilöihin saattavat pyrkiä samaan. Näyttämölle tuotu dokumentti on kuitenkin aina jo jossain määrin tulkittu otos todellisuudesta ja alkuperäislähteestä. Osan valitseminen ja sen sommittelu muuhun näyttämöllä nähtävään ja kuultavaan on tekijöiden valinta ja heijastaa myös tekijöiden valitsemaa näkökulmaa ja suhdetta asiaan.

Aineistoni perusteella suomalainen dokumenttiteatteri jakautuu kahteen suuntaukseen. Niistä toista voi nimittää **1) journalistiseksi**. Siinä keskeisiä kriteerejä ovat yhteiskunnallinen aihe, tiedon lisääminen, ristiriitaisuuksien ja asioiden syy-seuraussuhteiden paljastaminen, viranomaisiin ja asiantuntijoihin viittaaminen sekä jonkin ajankohtaisen ilmiön kokonaiskuvan avaaminen. Tässä henkilöhaastateltavat ja näin myös näytelmän päähenkilöt ovat enemmän tai vähemmän julkisuudesta tuttuja, mutta aina käsiteltävään asiaan vahvasti liittyviä ihmisiä, suurimmaksi osaksi asiantuntijoita ja yhteiskunnallisia vaikuttajia sekä eri instituutioiden ja yritysten edustajia. Heihin voidaan viitata oikealla nimellä esityksessä. Tähän suuntaukseen sopii tyyli, karrikointi ja rohkeat tulkinnat.

Toinen suomalaisen dokumenttiteatterin suuntaus tai alalaji voisi johtopäätösteni mukaan puolestaan olla **2) antropologinen tai esseistinen** dokumenttiteatteri. Siinä näytelmän aihe on väljästi ajankohtainen, mutta tärkeä. Tässä lajityypissä ei niinkään pyritä kertomaan katsojille uutta tietoa, vaan lisäämään ymmärrystä jostain vähemmän puhutusta, vaikka kaikkien tietämästä, asiasta tai ilmiöstä kulttuurissamme. Tässä kyseenalaistetaan stereotypioita ja piirretään näkyväksi se osa todellisuudesta, josta ei puhuta tarpeeksi tai jota ei ole huomioitu julkisessa keskustelussa. Dokumentaarinen aines kerätään suurilta osin yksityisihmisiltä heidän henkilökohtaisista kokemuksistaan, merkinnöistään ja puheistaan, ja näyttämötekstissä heihin viitataan usein peitenimellä, anonyymisti. Näytelmää varten haastateltujen ihmisten tunnistetiedot on muutettu roolihahmoja varten. Näiden henkilökohtaisten dokumenttien tulkinnassa voi riittää minimalistisuus, jos ihmisten tarinat ovat järkyttäviä, mutta lopullinen ilmaisu ja kerronta riippuvat täysin kontekstista ja muusta materiaalista.

Antropologinen kuvaa tämän dokumenttiteatterilajityypin avoimesti havainnoivaa otetta jonkin ihmisryhmän ja kulttuurin elämään sekä kenttätöitä. Antropologia jakautuu sosiaali- ja kulttuuriantropologiaan, mutta tutkii myös valta- ja talousjärjestelmiä. Mielestäni dokumenttiteatterin jalkautuessa paikalliseen ja sosiaaliseen ilmiöön tai ongelmaan kyseenalaistaen samalla yhteiskunnan tai jonkin instituution hierarkiaa ja politiikkaa, sitä voisi kuvata antropologiseksi. Esseistisen siitä tekee henkilökohtaisten pohdintojen ja kokemusten yhdistäminen yhteiskuntakritiikkiin, sekä se, miten näyttämökuvilla ja äänillä vaikutetaan katsojaan enemmän kuin tiedollisilla tekstiplansseilla ja asiantuntijoiden faktoilla. Tätä alalajia kuvaa myös tekijöiden henkilökohtaisempi suhde aiheeseen, vaikka dokumentit olisi kerätty oman lähipiirin ja yksityiselämän ulkopuolelta.

Pelkistetysti siinä, missä journalistinen dokumenttiteatteri käyttää lähinnä uutisjournalismin menetelmiä aineiston keruussa ja rakentaa esityksen ennen kaikkea kerätyistä faktoista ja julkisuudesta tutun prosessin selvittämisestä, antropologinen dokumenttiteatteri perustuu ihmisten ja ihmisryhmien tunnepitoisten kohtaloiden kertomiseen. Lisäksi se käyttää soveltavaa teatteria, osallistumista ja osallistamista sekä havainnointia aineiston keruussa. Journalistinen dokumenttiteatteri kysyy ensisijaisesti: Miten tähän tultiin? Mitä tämä tarkoittaa? Mitä tästä seuraa? Antropologinen kysyy etenkin: Miltä tämä tuntuu? Miltä tämä tuntuu ja näyttää? Miten tämä näkyy esimerkiksi lähimmäisissämme? Mitä asian kokenut tästä ajattelee? Mitä tästä on seurannut?

Tutkimuksen aikana olen pohtinut myös, että dokumentti- ja soveltavaa teatteria yhdistelevä taidemuoto on yksi oma alalajinsa, jota voisi nimittää sosiaaliseksi dokumenttiteatteriksi. Siinä materiaalia on kerätty ja työstetty yhdessä tietyn väestöryhmän kanssa näiden henkilökohtaista tilannetta tai ongelmaa analysoiden ja purkaen. Esitys siis kertoisi todellisten ihmisten todellisista kokemuksista ja mielteistä, mutta asianosaiset myös itse mahdollisesti esiintyisivät. Työssä korostuu prosessin merkitys osallisille. Tämän tyyppistä teatteria on tehty esimerkiksi vankien, maahanmuuttajien, päihdekuntoutujien ja vanhusten kanssa. Näitä ei omassa aineistossani ollut.

Lopulta **kuitenkin jokainen dokumenttiteatteriesitys on rakenteeltaan ja muodoltaan ainutlaatuinen**. Dokumentteja ei voi sovittaa jonkin yhden kaavan mukaan, ja yksi **esitys voi sopia useamman kategorian alle**. Yhteenvetona voin sanoa, että dokumenttiteatterilla on enemmän fragmentaarinen tai episodimainen rakenne kuin tiukassa järjestyksessä etenevä juonellinen ja draamallinen rakenne. Sen kerronnallisuus ja tarinallisuus ovat väljempiä kuin perinteisessä draamanäytelmässä. **Juonen sijaan teema pitää teoksen kasassa**. Se voi hyvin olla rakenteeltaan myös esseistinen. Jouko Aaltonen kuvaa (2011, 112–113) esseemuotoa argumentoivaksi. Siinä katsoja viedään jollekin ”ajatukselliselle matkalle”, joka etenee esimerkiksi älyllisten päättelyiden, paradoksien, filosofisten kiteytysten ja tekijöiden henkilökohtaisten näkemysten ja kokemusten kautta johonkin johtopäätökseen ja loppuun (emt.). Esseen sitovana elementtinä voi olla esimerkiksi kertojan teksti, aika tai tekijän henkilökohtainen näkökulma (emt., 113). Nämä määreet sopivat aineistoni antamaan kuvaan dokumenttiteatterista.

Olen pohtinut vastapareja, eräänlaisia janoja, joiden ääripäiden väliin dokumenttiteatteriesityksiä voisi sijoitella ja analysoida. Olen huomannut yleisimpinä seuraavat:

Faktaelementit ↔ Fiktioelementit

Julkinen aineisto ↔ Yksityinen aineisto

Ajankohtainen ja yhteiskunnallinen asia tai ongelma ↔ Henkilökohtainen tapahtuma tai kokemus

Fragmentaarisuus, kollaasinomaisuus ↔ Juonellisuus, ehdyt tarina

Ihmisten osallistaminen (työvaiheessa ja/tai esityksessä) ↔ Teatterilaisten keskenään toteuttama

Sekä journalistisessa että antropologis-esseistisessä dokumenttiteatterin suuntauksissa näen mahdollisuuden eri tyyllilajeihin, koska lopulta aihe ja aineisto määrittelevät estetiikan ja tyylin. Lisäksi haastatteluissani syntyi keskustelua siitä, että vaikka haastateltavat itse olivat lähtökohtaisesti tarttuneet heitä huolestuttaviin ilmiöihin ja olivat heikompiensaisten puolella, niin dokumenttiteatteri voi käsitellä hyvin monenlaisia asioita ja ihmisten kokemuksia, myös niitä positiivisia. Saana Lavaste ja Taija Helminen olivat tähän suuntaan jo vähän lähteneetkin ottamalla kolmeksi esimerkkihenkilöksi pätkätyöläisyyteen myönteisesti suhtautuvat.

Suomalaisilla dokumenttiteatterintekijöillä on sanottavaa, ja dokumentaarinen aines voi lisätä sanoman uskottavuutta ja oikeutusta. Dokumenttiteatterin tekijät **hakevat tietoa ja todistuksia väitteidensä tueksi** ja paketoivat kriittisen yhteiskunta-analyysinsä tiedollis-tunteelliseen esitykseen. Yhteistä dokumenttiteatteriesityksille näyttäisi olevan paitsi todellinen historiallinen maailma viittauskohteena, niin myös yleisön puhuttelu ja asiasisällöllä vaikuttaminen.

Haastattelemani dramaturgit korostivat uskollisuuttaan materiaalille ja lähteille. Ohjaajat puolestaan toivat esiin sen, miten näyttelijöiden tulkintaa todellisiin ihmisiin perustuvista henkilöhahmoista piti rajoittaa. **Luonneanalyysit ja psykorealismi eivät sopineet teoksiin.** Tekijöiden oma tulkinta ihmisistä ja asioista oli parempi laittaa fiktiivisten hahmojen suuhun, niille, joilla ei ollut esikuvaa todellisuudessa. Muun muassa nämä taiteellista vapautta rajoittavat tekijät sekä tekijöiden muistutus esityksen todellisuuden tasosta osoittavat, että dokumenttiteatteri ei päde kaikki fiktion piirteet.

Vaikka dokumenttiteatterin tekijät eivät kertomansa mukaan pyrkineet todellisuuden yhdennäköiseen kuvaamiseen tai jäljittelyyn eivätkä neutraaliin tiedonvälittämiseen, tekijöiden valinnat sekä esityksen sisältö ja kokonaisuus on tehty pitkälti todellisten asioiden, ihmisten ja dokumenttien ehdoilla.

Suomalainen teatteriyleisö ei ehkä ole vielä tottunut lukemaan dokumenttiteatteria, ja se voi uutena genrenä viehättää uusia katsojia teatteriin. Dokumenttiteatterin tekijät eivät sanojensa perusteella

halua tehdä teatteria markkinatalouden ehdoilla, vaan taiteen ehdoilla. En tiedä, kuinka pysyväksi tai laajaksi dokumenttiteatteri suomalaisessa teatterikentässä jää, mutta mitä tulee teatterin rakenteelliseen kriisiin ja muutokseen, niin dokumenttiteatterilla on siinä kiinnostava mahdollisuus. Voisiko monimuotoinen dokumenttiteatteri korkealla taiteellisella laadulla ja ihmisiä kiinnostavilla ja koskettavilla asioilla parantaa teattereiden taloutta? Tai voisiko se eri ammattilaisten ryhmittyminä rikkoa teatteri-instituution jähmeitä rakenteita ja sisäpiirejä?

8. DOKUMENTTITEATTERIN JA JOURNALISMIN YHTÄLÄISYYKSIÄ

Toinen tutkimuskysymykseni oli, mitä yhteistä voi nähdä suomalaisella dokumenttiteatterilla ja journalismilla. Selvimpiä yhtäläisyyksiä ovat yhteiskunnalliset ja ajankohtaiset aiheet ja epäkohdat sekä halu tutkia niitä monesta näkökulmasta, vaikka lopulliseen juttuun tai näytelmään ei kaikkia ääniä saisikaan kuuluviin. Taustatyössä eniten yhtäläistä on ihmisten haastatteleminen, mutta etenkin tutkivaan journalismiin verrattuna myös runsas materiaalin määrä ja ajantarve. Kiire, rahan puute ja huoli vastaanottajan viihtyvyydestä koskettavat myös molempien alojen tekijöitä.

Molemmilla ammattikunnilla on valtaa ja vastuuta julkaisemistaan asioista, ja tekijät ottavat roolinsa tiedon ja kokemusten välittäjinä vakavasti. On omaksuttu periaate, että julkista tietoa ja julkisuuden henkilöä voi käsitellä vapaammin kuin yksityishenkilöä ja yksityiselämän tietoja ja tapahtumia. Kaikki haastateltavani myös ajattelevat journalistien tavoin, että faktoja ei saa vääristää. Käytännössä eettisten valintojen kohdalla isoimmat erot tulevat faktan ja fiktion erottamisessa ja tulkinnan esittämisessä. Journalistien on ohjeiden mukaan erotettava journalistinen sisältö mainoksista, eikä juttuihin saa keksiä mitään omaa. Vastaanottajan on myös tunnistettava, kun teksti on journalistin omaa tulkintaa tai mielipidettä. Teatterissa, myös dokumenttiteatterin kohdalla, tulkintaa tehdään enemmän kuin journalismissa, eivätkä kaikki haastateltavani olleet ajatelleet, että fakta ja fiktio pitäisi erottaa näyttämöllä katsojia varten. Vaikka normaalitodellisuudesta syntynyt lähtökohta työlle voi olla sama, lopputuote on hyvin erilainen. Todellisuus näyttämöllä on erilainen kuin lehti- tai verkkojutussa tai radio- tai tv-reportaasissa.

Tässä tutkimuksessa minulla on ollut yhteiskunnallinen kehys niin teatterin kuin journalisminkin tarkastelussa. Minua on kiinnostanut dokumenttiteatterin tehtävä, yhteiskunnallinen vaikuttavuus ja suhde todellisuuteen enemmän kuin lavastusratkaisut, yksityiskohtaiset työvaiheet tai näyttelijäntyö, vaikka niitä olen sivunnutkin. Uskon, että tekijöiden ja katsojien kiinnostus dokumenttiteatteriin kumpuaa yhteiskunnan muutoksista. Dokumenttiteatteri voi paljastaa todellisuudesta jotain uutta tai vaiettua. Tai se voi tuoda uuden näkökulman ja selityksen jollekin jo mediasta tutulle asialle. Teatterissa on myös eri tavalla mahdollisuus pysähtyä ja syventyä aiheen äärelle.

Käsitlemissäni kolmessa tapauksessa yhteiskunnallinen sidos on ollut vahva, ja siksi analyysini loppuun olen nostanut neljä laajempaa kysymystä, jotka havaitsin koskettavan tässä ajassa, tässä yhteiskunnassa sekä dokumenttiteatteria että journalismia. Ne ovat keskustelu kriiseistä, mikä kiteytyy kysymykseen (1) *demokratian kriisistä*, keskustelu (2) *kiinnostavuudesta*, (3) *eettisistä periaatteista*, jossa tulen faktan ja fiktion sekoittamiseen ja tulkintaan sekä (4) *totuudesta*, jossa

pohdin dokumenttiteatterin ja journalismin subjektiivisuutta ja todellisuussuhdetta. Viimeisessä alaluvussa analysoin vielä dokumenttiteatterin dokumentaarisuuden *esittämisen tapaa* verrattuna journalismin todellisuuden esittämiseen.

8.1 Demokratian kriisi

Kuten luvussa kolme kirjoitin, journalismin yhteiskunnallinen tehtävä on ollut välittää tietoa suurelle yleisölle, puhutella massoja ja toimia kanavana kansan ja valtaa pitävien välillä.

Teknologian kehityksen myötä, tietotulvan lisääntyttyä ja maailman rajojen laajennuttua internetin yleistymisen myötä massayleisöt uhkaavat kadota. Yleisöt ovat pirstoutuneet omille kanavilleen (Vehkoo 2011, 123), eikä media enää tavoita suurta yleisöä (Heikkilä ym. 2012, 91). Ihmiset voivat valita yhä tarkemmin haluamansa mediasisällön ja yleisöryhmänsä, johon samaistuvat. Perinteiselle valtamedialle ja näin myös demokratialle tästä ilmiöstä voi tulla ongelmia (Vehkoo 2011, 128). Journalistin on entistä vaikeampi tavoittaa kansalaisten huomiota välittämälleen asialle. Tähän nähden suomalainen dokumenttiteatteri näyttää käsittelevän vielä melko laajoja aiheita, aiheita, jotka koskettavat enemmän tai vähemmän suurta osaa kansasta, kuten poliittisia päätöksiä, pätkätyöläisyyttä ja mielenterveysongelmia. Toisaalta dokumenttiteatterin tekijät voivat paikallistaa aiheita ja rajata voimakkaasti. Esimerkiksi Veikko Leinosen ohjaama *Oikeusjuttu* (ensi-ilta 19.4.2013) kertoi Kajaanin opettajakoulutusyksikön alasajosta (Leinonen & Peppanen 2014).

Haastateltavien puheissa nousi esiin huoli hyvinvointivaltion periaatteiden murenemisesta ja demokratiasta. Journalismin tavoite on edistää demokratiaa, mutta se näyttää olevan myös aineistoni dokumenttiteatterin tavoite. Yhteiskunnallinen teatteri on ollut läpi historian aikansa peili ja yhteiskunnallisten epäkohtien käsittelijä. Nyt erityisesti dokumenttiteatteri on se tapa, jolla teatterintekijät kommentoivat demokraattisen yhteiskuntamme tilaa.

Filosofi Ville Lähde on pohtinut demokraattista taidetta *Teatteri & Tanssi + Sirkus* -lehdessä 1/2013. Hänen mukaansa yhteiskunta rakentuu politiikan ja talouden jännitteisestä suhteesta, ja jos tästä katoaa poliittisuus, demokratia on kriisissä. Yhteiskunnalliselta ja poliittiselta taiteelta peräänkuulutetaan helposti puhetta ”tärkeistä asioista”, mutta Lähden mielestä tärkeämpää on puhua moniäänisesti ja tarjota jotain muuta kuin jo tiedetty todellisuudesta. (Lähde 2013, 32-33.)

Lähde tarttuu siihen, mikä on ehkä niin journalisteille kuin dokumenttiteatterintekijöillekin vaikeinta, luopua vanhasta tai ainakin muokata sitä ja tarjota jotain uutta. Kuitenkin molemmilla instituutiolla on mahdollisuus olla moniäänisiä, monimuotoisia ja antaa välineitä oman itsen ja yhteiskunnan uudelleenajatteluun. Lähden mielestä taiteen ei tarvitse olla aina mukava ja hauska

kokemus. ”Se voi saattaa meidät myös sen äärelle, ettemme tiedä, keitä olemme” (Lähde 2013, 33). Myös Robin Soans on kirjoittanut (2008, 17), että taide ei ole vain viihdettä, vaan sen on esitettävä vaikeat kysymykset, joita muut eivät esitä.

En ole tehnyt yleisötutkimusta dokumenttiteatterista enkä voi sanoa, ovatko näytelmät onnistuneet Lähteen määrittelemässä taiteen demokraattisessa tehtävässä. Kuitenkin haastattelujen perusteella dokumenttiteatterin tekijät ovat kiinnostuneita avaamaan ihmisten silmiä ja haastamaan katsojat vaikeiden asioiden äärelle. Se, onko mikään dokumenttiteatteriesitys johtanut merkitykselliseen keskusteluun laajemmin kuin teattereissa järjestetyissä keskustelutilaisuuksissa tai synnyttänyt jotain muutosta, tutkimukseni ei vastaa.

Yhteiskuntakriitikko ja tutkija Pierre Bourdieu esitti politiikan teoriassaan, että ”yksilö ei voi saada ääntänsä kuuluviin politiikassa muuten kuin muuttamalla äänensä kollektiiviseksi ääneksi” (Kauppi 2004, 85). Dokumenttiteatterin tekijät ovat kuulostelleet yksilöiden ääniä ja pelkistetyksi sanottuna koonneet niitä esityksiinsä. Samoin tekevät journalistit. Haastatteluista, havainnoista ja gallupeista luodaan yhteistä näkemystä ja ryhmän ääntä. Kuitenkin dokumenttiteatterin ja journalismin keinot, mahdollisuudet ja mittakaavat synnyttää esimerkiksi poliittista keskustelua ja muutoksia ovat erilaiset. Teatterin yleisöt ovat edelleen pienet verrattuna joukkotiedotusvälineiden yleisöihin. Jari Väliwerrosen ja Risto Kuneliuksen mukaan (2009, 247) demokratian kannalta oleellista on se, ”kuinka laajaa, monipuolisesti argumentoivaa ja sisällöllisesti tärkeisiin kysymyksiin keskittyvää kriittistä dialogia poliittinen journalismi tuottaa”. Tätä voi kysyä myös dokumenttiteatterilta, etenkin jos sen tavoite on edistää demokratiaa ja nostaa esiin yhteiskunnan epäkohtia.

Haastateltuni korostivat sitä, että he hakevat aiheestaan mahdollisimman paljon tietoa ja eri näkemyksiä ennen kuin muodostavat oman kantansa ja esityksen näkökulman. Lopulta näyttämölle mahtuu murto-osa argumenteista, ja haastatteluiden perusteella dokumenttiteatterille näyttää olevan laajaa ja monipuolista argumentointia tärkeämpää argumentoida sen asian tai äänen puolesta, jota muut instituutiot eivät tuo riittävästi esiin julkiseen keskusteluun, ja näin lisätä kriittistä dialogia.

Sisällöllisesti tärkeisiin kysymyksiin kaikki haastateltavat mielestään tarttuivat. Susanna Kuparinen ja Ruusu Haarla nostivat *Eduskunta*-näytelmissään esiin suomalaisten veronkierron ja poliitikkojen niin sanotut hyvä veli -verkostot. He argumentoivat vahvasti sen puolesta, että nämä toimintatavat eivät ole yhteiskunnalle eduksi. Saana Lavaste ja Taija Helminen kertoivat *Radikaaleinta on arki* -näytelmässään suomalaisten pätkätyöläisten hyvistä ja huonoista kokemuksista. Samalla he esittivät huolensa yksinäisestä työnraatajasta ja hoivatyöntekijästä, jolle kasataan yhä enemmän työtä ja

vastuuta. Maria Lundström ja Sofia Aminoff nostivat näytelmässä *Aurora Helsinki* esiin suomen mielenterveyshuollon korostaen sen puutteita. Äänen saivat mielenterveyspotilaat, ja teatterintekijät argumentoivat sen puolesta, että mielenterveyshuolto vaatii parannusta.

Voi pohtia, miten dokumenttiteatterintekijöiden peräänkuuluttama moniäänisyys näkyy. Haastattelujeni perusteella dokumenttiteatterin tekijät rajaavat runsaasti materiaalia ja ottavat selvän näkökulman ilmiöön. Se voi olla se näkökulma ja ääni, joka on julkisessa keskustelussa marginaalissa, unohdettu tai kiistetty, mutta miten uskottavasti vastaäänet esitetään. Näen, että tekemällä näkyväksi tavallisten ihmisten näkemyksiä ja kokemuksia sekä esittämällä ääneen ne tiedot ja kysymykset, joista valtamedia ja suuri yleisö ei keskustele, dokumenttiteatteri voi tehdä julkisesta keskustelusta moniäänisempää, mutta se vaatii aktiivista ja suurta yleisöä.

Merja Helle pohtii (2009, 110), ”voisiko perinteisen objektiivisuuden korvata moniäänisyydellä sekä toimittajien ja medioiden arvojen ja intressien läpinäkyväksi tekemisellä”. Tutkimukseni perusteella ainakin dokumenttiteatterin tekijät jo ajattelevat näin yhteiskunnallisen teatterin kohdalla. Objektiivisuudesta ei kukaan haastateltava puhunut, vaan sen sijaan moniäänisyydestä ja omista arvoistaan, jotka ohjasivat taiteellista työskentelyä.

Journalistien arvot vaikuttavat juttuaiheiden, näkökulmien ja haastateltavien valintaan (Helle 2009, 110), ja henkilökohtainen arvomaailma vaikuttavaa myös teatterintekijöiden työssään tekemiinsä valintoihin. Kenties rehelliset, avoimen subjektiiviset ja arvosidonnaiset journalistiset ja taiteelliset jutut ovat niitä, mitkä runsaudessaan tai yhdessä lopulta takaavat demokratian edistämisen, moniäänisen julkisen keskustelun ja heterogeenisen yhteiskunnan. Pelkkä eri näkökulmien ja mielipiteiden esittäminen ei välttämättä takaa rakentavaa keskustelua ja demokratian kehittymistä. Aineistoni antaa viitteitä, että dokumenttiteatterin merkitys demokratialle ei ole niinkään uuden näkökulman esittämisessä, ei edes marginaalissa olevalle joukolle äänen antamisessa, vaan ennen kaikkea **tiedollis-tunteellisen kokemuksen välittämässä**. Haastateltavani ovat valinneet mediasta tuttujen aiheiden käsittelyyn teatterin, joka on elävää taidetta ihmisten välillä. Heitä kiinnostivat ihmisten sanat, tarinat ja kokemukset ja niiden välittäminen. Tulkitsen, että he halusivat saada näiden kohtaloiden ja kohtausten kautta katsojat ymmärtämään todellisuutta ja muita ihmisiä paremmin.

Kaikilla haastatelluillani oli toive, että dokumentaarinen esitys herättäisi julkista, yhteiskunnallista keskustelua ja saisi ihmiset aktiivisemmiksi kansalaisyhteiskunnan toimijoiksi. Jokainen aineistoni teatteriryhmä on järjestänyt myös keskustelutilaisuuden yleisölle, jotta katsojilla on mahdollisuus

osallistua yhteiskunnalliseen keskusteluun ja jakaa mielipiteensä. Dokumenttiteatteri on usein poliittista ja yhteiskuntakriittistä, ja se **voi lisätä kansalaisten yhteiskunnallista sitoutumista ja aktiivisuutta** (Reinelt 2009, 12). Nämä tavoitteet ovat yhteisiä haastatelluilleni, mutta myös politiikan journalismille ja kansalaisjournalismille. Tavoitteet eivät kuitenkaan aina välttämättä toteudu. Dokumenttiteatterissa on paljon potentiaalia, mutta taiteilijoiden tavoitteet ja toivotut vaikutukset eivät välttämättä aina näy lopputuloksessa (Reinelt 2009, 12). Journalismin tutkimuksessa on havaittu, että uutisten seuraaminen on yhteydessä politiikasta kiinnostumiseen mutta ei kuitenkaan rohkaise säännöllisesti uutisia kuluttavia ihmisiä julkiseen toimintaan ja jatkotoimiin (Heikkilä ym. 2012, 229). Myös dokumenttiteatterin yhteys katsojien julkiseen toimintaan voi todennäköisesti jäädä yhtä heikoksi. Haastateltuni tuovat esille, että katsojat voivat tehdä täysin toisenlaisia tulkintoja kuin he tekijöinä ovat ajatelleet ja että yksi teatteriesitys tuskin riittää herättämään ihmisten yhteiskunnallista kiinnostusta.

Yksi iso kysymys journalismin ja dokumenttiteatterin vertailussa on se, **miten katsoja tulkitsee vastaanottamansa ja mitä tarvetta hän on lähentynyt tyydyttämään teatteriin tai median pariin**. Väitän, että suurimmalla osalla aikuisista on melko hyvät medialukutaidot ja vakiintuneet käsitykset esimerkiksi siitä, millainen juttutyyppi on uutinen tai reportaasi. Kuinka hyvät ovat suomalaisen teatteriyleisön draamanlukutaidot? Kuinka moni dokumenttiteatterikatsoja lukee esitystä perinteisen teatterin ”silmälasein”, entä dokumentin, saati journalismin ”silmälasein”? Koska genre on Suomessa vielä aika pienimuotoinen, voisi olettaa, että katsojat myös tulevat katsomaan dokumenttiteatteria hyvin erilaisin odotuksin ja ennakkoluuloin, lukevat esityksiä hieman erilaisin ”silmälasein” ja näin myös tulkitsevat ja kokevat esitykset hyvin eri tavoin. Demokratian edistämisen kannalta pidän silti hyvänä, että niin journalistit kuin teatterintekijätkin elävät ajassa ja kokeilevat uusia muotoja ja tapoja puhutella, herätellä, valistaa ja osallistaa ihmisiä.

8.2 Kiinnostavuus on lähtö ja lopputavoite

Kiinnostavuus on iso kysymys sekä journalisteille että dokumenttiteatterintekijöille. Vapaat journalistit ja vapaan kentän teatterintekijät voivat jossain määrin tutkia ja käsitellä juuri itseä kiinnostavia aiheita. Toimituksissa ja laitosteattereissa työskentelevillä kädet aiheen valinnan ja käsittelyn suhteen ovat sidotummat. Haastatteleman teatterintekijät olivat jokainen tehneet dokumenttiteatteria itseä koskettavasta ja kiinnostavasta aiheesta. He luottivat omaan intuitioonsa ja asian tärkeyteen siinä, että aihe tulee kiinnostamaan myös katsojia.

Kiinnostavuutta voi tutkia monella tapaa, kuten esitysten analyysillä, katsojaluvuilla, mediahuomiolla tai yleisötutkimuksella, mutta kaikissa lähestymistavoissa on omat ongelmansa eikä jonkin esityksen määrittelemisen kiinnostavaksi ole helppoa. Heikkilä ym. ehdottavat (2012, 270), että journalismissa jutun kiinnostavuutta ei mitattaisi esimerkiksi verkkojutun saamien klikkausten perusteella, vaan pohtien, miten hyvin tai huonosti juttu on tavoittanut ihmisten keskinäiset keskustelujen aiheet. Ajatuksena on, miten journalismi näkyy sosiaalisissa verkostoissa ja onnistuu tarttumaan verkostoissa jo viriäviin aiheisiin ja kysymyksiin (emt., 271).

On mielenkiintoista pohtia, että journalistisen jutun kiinnostavuus ei ole tekstissä, jutun aiheessa, vaan se rakentuu vasta lukijan kokemuksessa vastaanotonhetkellä tai kenties vielä myöhemmin tämän kuullessa aiheesta uudestaan sosiaalisissa verkostoissa. Myös dokumenttiteatterissa **kiinnostus syntyy osin vastaanotossa ja vuorovaikutuksessa**. Haastatteleman dramaturgit sanoivat etsivänsä laajasta materiaalista ja litteroiduista haastatteluista kiinnostavia asioita. Se, mikä heille on kiinnostavaa, ei välttämättä ole katsojalle kiinnostavaa. Ruusu Haarla sanoi, että he tekevät kuivastakin aiheesta katsojalle kiinnostavaa. Tällöin kuvaan astuu myös ohjaajan, lavastajan, puvustajan, näyttelijän ja muun työryhmän taidot ja näkemykset. Ohjaaja Saana Lavaste sanoi, että fiktiivinen yleisö ei ole vaihtoehto, ja että hän luotti sekä omaan ”tunnetutkaansa” että käytti myös koeyleisöä. Susanna Kuparinen puolestaan uskoi, että se, mikä aineistossa synnytti työryhmässä paljon tunteita, synnyttää niitä varmasti myös yleisössä. Teatterintekijät sitovat kiinnostavuuden vahvasti tunteisiin, ja **tunteelliset elementit ovat selvästi yhdistävä tekijä journalistien ja dokumenttiteatterintekijöiden työssä**. Molemmille tunteet toimivat, kuten tutkija Mervi Pantti sanoo (2009, 201) ”liimana, joka pitää yllä katsojan kiinnostusta”.

Toisaalta ohjaaja ja Viiruksen taiteellinen johtaja Maria Lundström sanoi haastattelussani, että talous on myös sitä, paljonko yleisöä on, ja hän joutuu miettimään sitä, mikä yleisöä voisi kiinnostaa. Hän sanoo sen olevan vastoin hänen periaatteitaan taiteilijana, ja siksi teatteri on alkanut lähestyä kysymystä myös yhä enemmän yleisötyön kautta. Lundström kutsuu sitä ”publik utveckling”, englanniksi audience engaging (yleisön sitouttaminen ja kehittäminen), jossa he käytännössä ovat yleisöön yhteydessä esityksen tekoprosessin eri vaiheissa. Tätä tehdään myös journalismissa. Kerroin luvussa kolme muun muassa kansalaisjournalismista. Tiedotusvälineet pyrkivät ylläpitämään ihmisten kiinnostusta ja toisaalta selvittämään ihmisten tarpeita ottamalla heidät mukaan journalistiseen työhön, jutun tekoprosessiin. Markkinalähtöisessä journalismissa juttuaiheisiin, näkökulmiin, käsittelytapaan ja hyvän journalismin määrittelyyn vaikuttaa yhä enemmän niin sanottu suuri yleisö (Hujanen 2009, 118).

Yhtä lailla niin journalistisen sisällön kuin teatteriesityksen **kiinnostavuus yleisön näkökulmasta voi olla siinä, miten ne tuottavat ihmiselle mielihyvää ja vastaavat johonkin tarpeeseen**, oli se sitten tunteiden ilmaisu ja jakaminen, uusien ajatusten herättely, samaistuminen ja identiteetin vahvistaminen tai arjen unohtaminen. Joillekuille uusien näytelmien katsominen tai jonkin teatterin tai näyttelijän esitysten säännöllinen seuraaminen voi olla, itse esityksen aiheesta riippumatta, tärkeä tapa, eräänlainen harrastus tai rituaali kuin jonkin lehden tilaaminen ja lukeminen.

Mitä tulee kiinnostavuuden kellumiseen sosiaalisissa verkostoissa, voin nähdä tämän myös dokumenttiteatterin kentällä. Teatteri on todella yhteisöllinen laji, jossa ideat syntyvät ja rakentuvat usein yhteisöissä, ja esityksiä mennään katsomaan usein jonkun kanssa. Myös kaikissa haastatteluissani nousi dokumenttiteatterin mahdollisuudeksi ja eroksi muista dokumentaarisista jutuista juuri kollektiivisuus. Jopa yksin teatteriin tuleva on katsomossa osa yhteisöä ja kollektiivista kokemusta. Teatteri on ”sosiaalista kommunikointia” (Fiebach 2010, 169). Toisaalta esityksen aiheen tai käsittelytavan puiminen sen jälkeen omissa sosiaaliverkostoissa voi olla vaikeampaa kuin uutisen kommentointi. Henkilö voi olla omassa yhteisössään ainoa, joka on näytelmän nähnyt. Sen sijaan etenkin isoimmat uutiset ovat monessa viestimessä ja leviävät julkisuudessa nopeasti kaikkien tietoon. Ne ovat myös jälkikäteen usein uudelleen luettavissa tai kuunneltavissa jostain, näytelmä harvemmin esityskauden jälkeen.

Huomion arvoinen ero on myös siinä, että journalismi ei juuri mainosta tulevaa sisältöä, toisinkin kuin teatteri. Tämä pätee erityisesti uutisjournalismiin, koska uutisia ei voi ennustaa ja paljastukset menettävät kiinnostavuutensa vuotaessaan kansan tietoon liian aikaisin. Sen sijaan esimerkiksi tulevia keskusteluohjelmien aiheita ja vieraita mainostetaan.

Heikkilä ym. pohtivat (2012, 219–220), miten journalistisen jutun kiinnostavuus syntyy sosiaalisissa verkostoissa, kun jutulle haetaan lisämerkityksiä, mutta myös silloin, kun ihmisten kesken syntyneeseen aiheeseen tai keskusteluun aletaan etsiä viitteitä journalismista. Voisi pohtia, tuleeko henkilö dokumenttiteatteriesitykseen sen sijaan juuri tästä jälkimmäisestä syystä, eli siksi, että esityksen on nähty mainoksen, puffin, kuulopuheen tai kriitikon arvion perusteella käsittelevän juuri itseä kiinnostavaa aihetta. Kenties esitys kertoo juuri siitä aiheesta, josta henkilö on keskustellut omien tuttaviansa, työkaveriansa tai sukulaistensa kanssa. Kuinka moni lähtee teatteriin varmistamatta, mistä näytelmä jonkin esittelytekstin perusteella kertoo? Näytelmää ei voi selailla kuin tiedotusvälineiden tarjontaa ja vaihtaa kanavaa tai sivua etsien jotain kiinnostavaa kohtaa. Iso ero journalismin ja dokumenttiteatterin kohdalla tässä on se, että **teatteriin kukaan ei mene ”kanavasurffailemaan”** ja harvemmin vain tavan vuoksi. Yleensä katsottava esitys valitaan ennen

lipunostoa ja katsomis päätöstä. Uutisia ja lehtiä monet katsovat ja lukevat tietämättään yhtään etukäteen, mitä niissä on aiheina. Hidasta journalismia, kuten narratiivisia, pitkiä reportaaseja, dokumenttiosioita ja aikakauslehtiä ihmiset valitsevat harkitummin, ja näiden valinnassa saatetaan tyydyttää jotain samanlaisia tarpeita kuin dokumenttiteatteriin lähdetessä.

Jos journalistisen jutun kiinnostavuus syntyy pääasiassa vastaanotossa, väitän, että monella teatterinkävijällä kiinnostus syntyy jo ennen sisällön näkemistä, ja päinvastoin se voi lopahtaa vastaanotossa. Parhaimmillaan kuitenkin kiinnostus pysyy yllä ja kasvaa esitystä katsoessa.

Journalismin **kyky kytkeä ihmiset julkisiin asioihin ja keskusteluun näkyy neljässä eri käytännössä**. Ensinnäkin journalismi 1) nostaa esiin huolen jostain sosiaaliseen elämänpiiriimme, yhteiskunnan rakenteisiin tai arvoihin liittyvästä asiasta, joka huolestuttaa myös kansalaista ja vaatii ratkaisua. Toiseksi journalismin 2) sisällöt voivat innostaa etsimään aiheesta lisätodistusaineistoa, jota verrata ja peilata myös omiin kokemuksiin. Kolmanneksi 3) ihmiset voivat aktivoitua osallistumaan kyseenalaistamalla julkisesti esitetyn näkökulman tai merkityksen. Neljäs käytäntö on 4) samaistuminen, jolloin vastaanottaja samaistuu journalistin kertomaan aiheeseen tai jutussa olleeseen henkilöön. (Heikkilä ym. 2012, 244–259.)

Nämä käytännöt näkyvät aineistossani, ja niitä voi soveltaa myös dokumenttiteatteriesityksiin. Kaikki haastateltavani olivat lähteneet tekemään esitystä paitsi omasta kiinnostuksesta niin myös huolestuttavasta havainnosta yhteiskunnasta. He kokivat, että aiheesta on saatava lisätietoa, jolloin he lähtivät tutkimaan ja haastattelemaan ihmisiä. He myös joutuivat kyseenalaistamaan lukemaansa ja kuulemaansa sekä omia oletuksiaan pitkin prosessia. Lopulta dokumenttiteatterin tekijät toivoivat esitystensä tarjoavan katsojille aiheesta lisätodistusaineistoa sekä kytkevän nämä julkiseen keskusteluun muun muassa herättämällä katsojissa samoin halua etsiä lisää todistusaineistoa, tunnistaa mahdollisesti oma osansa aiheeseen liittyen ja kyseenalaistaa vallitsevia totuuksia.

Pienet teatterit ja vapaat taiteilijat eivät tavoittele samanlaisia katsojamääriä kuin isot laitosteatterit, ja kaikki haastateltavani kertoivat, etteivät ensisijaisesti uutta produktiota suunnitellessaan mieti, mikä myisi parhaiten. Kaikille oli silti tärkeää, että yleisön kiinnostus pysyy yllä.

Kerroin luvussa kolme myös journalismin *tabloidisaatio*-ilmiöstä, jossa vakava perinteinen ja viihteellinen populaari journalismi sekoittuvat ja että se ei suoraan tarkoita journalismin laadun tai yhteiskunnallisen roolin heikkenemistä. Kun dokumenttiteatteri naurattaa vakavasta aiheesta huolimatta, onko kyse teatterin *tabloidisaatiosta*? Rinnastus on kärjistetty, mutta dokumenttiteatterissa joissain tapauksissa populaariviihteen muodot, kuten ironia, huumori ja

liioittelu, yhdistyvät vakavasti otettavaan yhteiskunnalliseen ilmiöön. Lisäksi teatteritaiteessa on sekä kevyempiä, helpommin lähestyttäviä esityksiä että haastavampia ja synkempiä esityksiä unohtamatta haastateltavieni muistutusta siitä, että aihe ja keinot, toteutustapa, ovat eri asioita. Haastatelluistani Susanna Kuparinen ja Saana Lavaste olivat käsitelleet dokumenttiteatteriesityksissään vakavia aiheita osittain juuri huumorin ja tyylittelyn keinoin.

Dokumenttiteatterin voisi yhteiskunnallisesta ja sosiaalisesta vakaumuksesta huolimatta verrata markkinalähtöiseen journalismiin. Markkinalähtöinen journalismi nimittäin pyrkii koskettamaan ja viihdyttämään tiedonvälityksen ohella, ja siinä ihmisten tunteiden välittäminen ja herättäminen on tärkeää (Hujanen 2009, 118–119). Hujanen kuvaa markkinalähtöisen ja ihmisläheisen journalismin tekijän etsivän ennakkoluulottomasti uusia työtapoja, käyttävän tunteita, haastateltavan ihmisiä kasvokkain, laittavan persoonansa peliin ja osaavan kertoa tarinoita (emt., 119). Näitä vaaditaan aineistoni perusteella myös dokumenttiteatterintekijöiltä.

Sen sijaan näkemykset siitä, mikä on viihdyttävää ja ihmisläheistä ja etenkin mitä varten sitä tehdään, jonkin verran eroavat. Markkinalähtöisessä journalismissa vastaanottajalle tarjotaan mukavia ja rentouttavia hetkiä ilmiö- ja mukavuushaluisille ihmisille, koska nämä kiinnostavat mainostajia (emt., 118–119). Teatterintekijät eivät samalla tavoin mieti mainostajia eivätkä välttämättä yksittäisen produktion kohdalla paljoa lipputulojakaan, mutta työn jatkuvuuden kannalta yleisömäärät ja yleisön mielipide ovat tärkeitä. Tuoreena ilmiönä kulttuurissa dokumenttiteatteri voi houkutella uusista ilmiöistä kiinnostuneita ihmisiä, etenkin nuorempaa sukupolvea, mutta helppoa ja rentouttavaa katsottavaa se ei tutkimukseni perusteella välttämättä tarjoa.

Julkisen palvelun journalismissa vastaanottaja on nähty aktiivisena kansalaisena ja markkinalähtöisessä journalismissa kuluttajana. Journalismin yhteiskunnallinen projekti ja asiakassuuntautuneisuus eivät välttämättä kuitenkaan ole ristiriidassa. Asiakaslähtöisessä journalismissa ihmiset pääsevät juttujen lähteiksi asiantuntijalähteiden rinnalla, ja journalismi voi palvella heitä kuluttajakansalaisina, joilla on poliittista ja yhteiskunnallista pätevyyttä. (Hujanen 2009, 124–127.) Aineistoni dokumenttiteatteri näkee ihmisen vaikutusvaltaisena kansalaisena, jonka mielipide halutaan kuuluviin ja jota rohkaistaan aktiivisuuteen. **Katsojaa ei nähdä vain passiivisena teatteritaiteen kuluttajana, vaan asiantuntevana ja kykenevänä kansalaisena.**

Haastattelemani dokumenttiteatterin tekijät toivoivat, että yleisöä tulee ja yleisö viihtyy, mutta, kuten journalistit, myös taiteilijat joutuvat huomioimaan, että yleisölle ei voi tarjota mitä tahansa, jotta esitys olisi parempi tai kiinnostavampi. Dokumenttiteatterissa on olennaista, keiden ääni

pääsee kuuluviin ja miten haastateltaviin suhtaudutaan (Junttila 2012, 159–160). Haastateltavani nostivat kaikki esiin keskustelut siitä, miten tehdä ihmisten henkilökohtaisista tunteista, tarinoista ja kokemuksista viihdyttävää teatteria. Kaikki ajattelivat, että julkisuuden henkilöä voi teatterissa käsitellä vapaammin ja helpommin sekä tämän omalla nimellä kuin yksityisihmistä.

Se, kuinka todellisuudesta tunnistettavia esitysten keskushenkilöt ovat, vaikuttaa katsojien mielenkiintoon ja tulkintaan. Maukola on huomannut (2011, 208), että kun kuuluisien taiteilijoiden elämästä tehdään taiteellisia teoksia tai viihdetuotteita, niin keskushenkilö harvoin on anonyymi hahmo. Tästä seuraa se, että katsojalla on henkilöstä jo muista konteksteista, kuulopuheista ja mediasta syntynyt ennako-oletuksia näyttämötapaukseen. Lisäksi hahmojen tunnistaminen ja näytelmän kulttuurihistorialliset tiedot palkitsevat ja kiinnostavat katsojaa. (Maukola 2011, 208.) On hyvin mahdollista, että Susanna Kuparisen työryhmän journalistisia dokumenttiteatteriesityksiä mennään katsomaan siitä syystä, että katsojilla on tiedonnälkä kyseisestä aiheesta ja että **katsojia myös kiinnostaa, mitä heille tutuista poliitikoista ja valtaapitävistä on saatu esitykseen irti.**

Sen sijaan anonyymejä keskushenkilöitä käyttävät Saana Lavasteen sekä Taija Helmisen ja Sofia Aminoffin ja Teatteri Viiruksen dokumenttiteatteriesitykset **vetävät katsojia tunnustuksellisuudessaan**. Roolihahmot kertovat henkilökohtaisia asioita ja kokemuksia elämästä. Näihin tarinoihin katsoja on tullut samaistumaan, hakemaan ymmärrystä ja ehkä myös elämänohjeita.

8.3 Eettisesti isoja kysymyksiä todellisuuden esittämisestä

Tehtäessä kuluttajia kiinnostavaa juttua, oli se sitten media- tai taideteos, tekijät kohtaavat eettisiä kysymyksiä. Journalistien eettisiä valintoja on pyritty helpottamaan ja selkiyttämään yhteisillä eettisillä ohjeilla. Myös tieteen tekijöillä on oma tutkimusetiikkansa ja suositellut käytänteet. Suomen laki puolestaan kieltää muun muassa kunnianloukkauksen ja kiihottamisen kansanryhmää vastaan. Aineistoni perusteella dokumenttiteatterilla ei ole sovittua moraalikoodistoa. Tekijät noudattavat lähinnä omaa yksilöetiikkaansa. Susanna Kuparinen ja Ruusu Haarla viittasivat myös Journalistin ohjeisiin, Saana Lavaste ja Taija Helminen puolestaan tutkimusetiikkaan.

Toisinaan journalistit rikkovat hyviä käytänteitä ja ohjeitaan selkeästi. Toisinaan rajanveto on vaikeaa, ja tähän mielestäni törmäävät myös dokumenttiteatterin tekijät. Yksi suuri kysymys teatterissa on se, **miten haastatellut ihmiset esitetään lavalla**, etenkin jos heistä puhutaan oikeilla nimillä. Näytelmissä *Radikaaleinta on arki* ja *Aurora Helsinki* haastatellut olivat yksityisiä ihmisiä, ei poliitikkoja tai julkisuudesta tuttuja, ja he saivat täyden anonymiteetin. *Eduskunta*-näytelmissä

päähenkilöinä oli politiikasta ja korkeista asemista tuttuja henkilöitä, joten työryhmä koki oikeudekseen ja asiasisällön merkittävyyden nimissä mahdolliseksi esittää näitä ihmisiä oikeilla nimillä. Henkilöissä ei kuitenkaan Susanna Kuparisen mukaan pyritty imitaation, todellisuuskuvansa esittämiseen näyttämöllä, vaan ennemminkin karikatyyriin. Se sopii nykyaikaan, jossa toisinaan, kuten States jo vuonna 1985 (ks. Maukola 2011, 133) kirjoitti ”ymmärrämme näytelmän henkilöt todelliseksi samaan tapaan mutta käänteisesti, kuin meillä on taipumus tehdä todellisen elämämme ihmisiä fiktiivisiksi”.

Karikatyyrit poliitikoista ovat tuttuja myös journalismissa. Ne voivat kiteyttää jotain oivaltavasti kohteestaan, mutta voivat myös vahvistaa yksipuolista stereotypiaa tai julkisuusimagoa. Sama koskee teatterissa esitettyjä ihmisryhmiä, kulttuureita, puolueita ja yritysten edustajia. Vaikka haastatellut henkilöt olisivat anonyymeinä näyttelijän esittämänä lavalla ja vaikka hyväksymme, että henkilöhahmo on vain illuusio, niin näyttelijän toiminta, puhe, ulkonäkö, puvustus ja kehonkieli luovat yhdenlaisen totuuden katsojalle. Kun katsoja vielä tietää, että esityksessä on dokumentaarinen taustatyö ja viittauksia todellisuuteen, hän alkaa herkästi etsiä tunnistettavaa ja yhdistää tosielämästä tuttua näkemäänsä. Todellisuuskuvan konstruointi on eettinen valinta ja paikka, jossa dokumenttiteatterin tekijät joutuvat pohtimaan vakavasti sitä, mitä he haluavat yleisölle yhteiskunnasta ja näytelmän sanomasta välittää. Samalla tavalla journalistit joutuvat pohtimaan millaisin sanavalinnoin, kuvin ja kuvailluin he esittävät haastatellun ihmisen jutussaan. Kyse on kielestä ja merkitysten antamisesta. Teatteria ja journalismia yhdistää mitä suurimmissa määrin se, että ne toimivat kielen, merkkijärjestelmien ja symbolien avulla. Ne ovat molemmat omanlaistaan viestintää ja vuorovaikutusta, joka sekä heijastelee että muokkaa todellisuutta.

Tutkija Laura Juntusen mukaan (2009, 172) journalistit joutuvat jutun tekoprosessissa kahdessa vaiheessa eettisen valinnan eteen: ensin tietoja hankkiessaan ja sitten julkaisupäätöstä tehdessään. Nämä vaiheet näkyvät myös dokumenttiteatterin tekemisessä. Jokaisessa tapauksessa on etsitty sopivia ihmisiä haastateltavaksi, ja näiden puheita on käytetty näyttämöllä. Teatterintekijöiden haastatteluista tulee ilmi, että sekä lähteitä ja tietoa hankittaessa että kerätyn materiaalin julkaisemisessa on käytettävä eettistä harkintaa. Toisinaan myös lähteille alussa luvatut asiat voivat muuttua matkan varrella. Susanna Kuparinen muun muassa kertoi, että joskus taustahaastattelusta on paljastunut niin kiinnostavaa tietoa, että tekijät ovat palanneet kysymään haastatellulta luvan tämän sanojen käyttämiseen esityksen materiaalina ja päättäneet käyttää tietoa. *Aurora Helsinki* -näytelmässä puolestaan tekijät vaihtoivat erään haastatellun sukupuolen naisesta mieheksi, vaikka haastateltu piti dramaturgin mukaan tärkeänä, että hänen tytär-äiti-suhteestaan kertoo naisnäyttelijä.

Jutun uskottavuus ja rehellisyys eivät synny vain siitä, että asiafaktat ovat oikein. Kirjassa *Telling True Stories* Roy Peter Clark huomauttaa (2007, 169), että journalistin on vaarallista kirjoittaa jonkun päänsisäisistä ajatuksista. Tätä korosti myös Susanna Kuparinen. Isabel Wilkerson puolestaan on kirjoittanut (2007, 174), että autenttisuus vaatii oikeiden faktojen lisäksi haastatellun ihmisen tilanteen ymmärtämistä ja että ymmärrys on hyvä varmistaa kertomalla haastatellulle, mitä ajatteli kuulleen. Tällaista varmistusta haastateltavani olivat tehneet omille lähteilleen.

Journalistisissa jutuissa kontekstilla, erilaisilla metaforilla, sanavalinnoilla, tarinallisilla kehyksillä ja rinnastuksilla myös vaikutetaan haastatellusta annettavaan julkiseen kuvaan. Kuvia mietittäessä journalistit joutuvat valitsemaan paikan, puvustuksen, kuvakulmat ja värit, jotka kaikki antavat heti lukijalle haastatellusta tietyn mielikuvan. Kaikki nämä valinnat vaikuttavat jutun kiinnostavuuteen, mutta myös siihen, millainen kuva haastatellusta ihmisestä, ryhmästä tai instituutiosta julkisuuteen annetaan. Samalla tavoin haastatellun puheesta kirjoitettu monologi voi tekstinä kuulostaa rehelliseltä, mutta näyttämölle ohjattuna ja teatterillistettuna teksti voi viestiä jotain muuta, ja se voidaan tulkita monella tapaa. Jonkin asian esittäminen niin mediassa kuin näyttämölläkin on semioottinen prosessi, jossa luodaan merkityksiä ja sivumerkityksiä.

Journalistin ohje numero 21 on: ”jos selvästi tunnistettavissa olevan henkilön tai tahon toiminnasta aiotaan esittää tietoja, jotka asettavat tämän erittäin kielteiseen julkisuuteen, kritiikin kohteelle tulee varata tilaisuus esittää oma näkemyksensä jo samassa yhteydessä” (JSN 2014). Tätä mahdollisuutta ei teatterissa ole, mutta toisaalta ohje numero 24 sanoo: ”tavanomainen kulttuurikritiikki, poliittinen, taloudellinen tai yhteiskunnallinen arviointi sekä vastaavan muun mielipiteen esittäminen ei kuitenkaan synnytä oikeutta kannanottoon” (emt., 2014). Teatterintekijöiden ei voi edellyttää noudattavan Journalistin ohjeita, mutta kiinnostavasti dokumenttiteatterissa toteutuu 24. ohje. Dokumenttiteatteri esittää yhteiskunnallista arviointia ja mielipiteitä ilman, että kohteilla on mahdollisuutta nousta näyttämölle kertomaan oma vastineensa. Peitenimissä olevilla kohteilla tuskin tällaista tarvetta edes on. Muut henkilöt voivat yrittää esittää vastineensa, kritiikkinsä tai tarkennuksen asiaan muissa viestimissä, muilla areenoilla sekä antaa palautetta teatterille.

Todellisuudesta kerätyn materiaalin rajaus ja uudelleen konstruointi omaksi kokonaisuudekseen on journalismissa ja teatterissa eräänlaista vallankäyttöä, joka kannattaa ottaa vakavasti, vaikka se ei karikatyyrien, peitenimien, sopivan etäännytyksen tai fiktiivisen kehyksen myötä ketään loukkaisikaan. Haastateltavat saavat vähemmän etuja haastattelusta kuin journalisti tai dokumenttiteatterin tekijä, ja niin pitkään kuin haastatellulla ei ole mahdollista nähdä valmista

versiota ennen julkaisua ja mahdollisuutta tässä vaiheessa vetää omaa tarinaansa pois, hänen on luotettava haastattelijan sanoihin, moraaliin ja oikeustajuun.

Journalistit editoivat aina haastattelun vastauksia, samoin dokumenttiteatterin tekijät. Kaikkea haastattelussa puhuttua ei yleensä voi eikä kannata julkaista. Olen oppinut, että journalistit ovat editoinnissa herkkiä myös muuttamaan haastateltavan puhekielisyyttä tai murretta enemmän kirjakielisyyteen, korjaamaan kielioppivirheet sitaateista ja poistamaan turhat ”niinku, öö, tota” - sanat. Sen sijaan teatterintekijöille nämä voivat olla käyttökelpoisia persoonallisten hahmojen esittämisessä, ja etenkin karikatyyreissä. Näytelmätekstiin saattaa siis herkemmin päätyä ihan sanasta sanaan litteroituja repliikkejä sellaisenaan.

8.4 Subjektiivinen totuutemme

Faktan ja fiktion erottamista on pidetty journalismin tekemisessä tärkeänä sääntönä.

Haastateltavistani neljä kuudesta korostaa, että myös journalistisessa dokumenttiteatterissa katsojan on erotettava, mikä on faktaa ja mikä ei. Teatterilla on vahva fiktion perinne. Näytelmät ovat pitkälti olleet aina fiktiivisiä tarinoita tai ainakin todellisuutta vahvasti dramatisoivia. Muun muassa englantilainen teatterintekijä ja teoreetikko Edward Gordon Craig ajatteli 1910-luvulla, että draamallisilla tapahtumilla ei edes saa olla mimeettistä ulottuvuutta, ja hänelle speaktaakkelimainen liike oli teatterin ydintä (ks. Fiebach 2010, 171). Journalistiset sisällöt ovat puolestaan pyrkineet totuudenmukaisuuteen, vaikkei aina objektiivisuuteen. Kuvitelluille tapahtumille tai henkilöille ei ole ollut moraalikoodiston mukaan sijaa. Nyt on syytä kysyä, voisivatko osittain kuvitellut ja käsikirjoitetut jutut sopia myös laatujournalismiin ja uutisten välitykseen, jos ne selkeästi erottaa faktoista. Narratiivinen journalismi on jo lähellä dokumenttiteatterin käsikirjoittamista. Siinä faktat ja haastateltujen tarinat nivotaan tarinalliseen kehykseen. Kun fiktiivisyys ajatellaan muotona tai tyylinä ennemmin kuin genrenä fiktio, niin journalismista löytyy fiktiivisyyttä.

Haastateltavieni näytelmissä on ollut sekä fiktiivisiä hahmoja että oikeasti Suomessa eläviä henkilöitä näyttelijöiden esittäminä. Kaikille oli yhteistä se, että todelliset lähteet eivät tule esittämään itseään lavalle ja se, että näyttelijät eivät lähde tekemään mitään mahdollisimman taitavaa imitaatiota todellisuuden henkilöstä. Ohjaajista oli tärkeämpää tuoda lähteen kertomat faktat ja tämän omat sanallistetut kokemukset esille kuin se, miltä henkilö näyttää tai miten tämä puhuu tai liikkuu. Journalismissa haastattelut pyritään ensisijaisesti saamaan julki haastateltavan omalla nimellä ja kasvoilla. Onnettomuusutisoinnissa tästä voi seurata ongelmia.

Esimerkiksi Jokelan kouluampumisten jälkeen journalisteilta peräänkuulutettiin, miksi surevia yksityisiä ihmisiä pitää näyttää julkisuudessa. Journalistit perustelivat julkaisujaan sillä, että surulle täytyi saada kasvot. Näin palvellaan yleisön emotionaalisia tarpeita ja tarjotaan lohtua ja välineitä käsitellä traagista tapahtumaa. (Juntunen 2009, 174–175.) Kuvat kuolleista ja vakavasti loukkaantuneista ihmisistä herättävät myös samanlaisia kysymyksiä. Palveleeko tämä enää suuren yleisön tiedontarvetta?

Teatterissa voidaan tehdä toisin. Dokumenttiteatteri voi tyydyttää yleisön emotionaalisia tarpeita ja tarjota välineitä kollektiiviseen tunteiden käsittelyyn tuomatta kohteita itsessään lavalle. Katsoja voi samaistua myös näyttelijän välittämiin tunteisiin, eikä se, että tragedian kohdannutta henkilöä esittää näyttelijä, tee surusta tai tapahtuneesta yhtään vähempää totta. Tapahtunut on tapahtunut, ja sillä on kokija tai silminnäkijä, jonka tarina on dokumenttiteatterin ydintä. Teatteri voi mennä helpommin tiedollis-tunteelliselle tasolle kuin perusuutinen, joka on sidottu enemmän yleiskielisyyteen, rationaalisuuteen ja tiedon neutraaliin raportointiin. Tämä ei kuitenkaan tarkoita, että journalismi ei voisi olla emotionaalisesti koskettavaa.

Dokumenttiteatterintekijöille ja journalisteille on selvästi yhteistä henkilöhaastattelut

tärkeinä dokumenttimateriaaleina. Tästä seuraa molemmille yhteinen ongelma valita ja saada juttuun parhaiten sopivat haastateltavat ja sen jälkeen rajata julkisuuteen pääsevät vastaukset.

Aineistoni teatterintekijät kaikki puhuivat tavoitteesta ja halusta käsitellä aihetta moniäänisesti sekä toisaalta siitä, miten paljon kerättyä materiaalia täytyy tiivistää ja jättää pois. Huolimatta taiteilijoiden vilpittömästä halusta tuoda vaiettujen ääniä tai uusia näkökulmia julkiseen keskusteluun dokumenttiteatteriesityksen tietoihin ja väitteisiin tulee suhtautua kriittisesti.

Journalisteilla on symbolista valtaa poimia haastateltujen vastauksista vain ne lauseet, jotka palvelevat journalistin luomaa uutistarinaa. Journalistin esittämät kysymykset voivat jo sisältää mahdollisen tai suotavan vastauksen, ja monipolviset vastaukset yksinkertaistetaan. Uutiset ovat pitkälti konstruoitua. Niiden rakenteissa on yksinkertaistuksia, kärjistyksiä, konflikteja ja vääristyksiä. (Esim. Nylund 2009, 261.) Teatterin lavalla esitetyt lainaukset pitkistä ja monipolvisista haastatteluista ovat myös konstruoituja, dramatisoituja ja tarinallisesti kehystettyjä, joskus myös kärjistettyjä. Haastateltavani olivat kaikki muodostaneet oman tulkintansa materiaaleistaan ja pyrkineet välittämään tämän myös yleisölle. Yleisö tekee näkemästään vielä oman tulkintansa, johon vaikuttavat kunkin omat kokemukset ja aiemmat tiedot niin teatterista kuin tarinan teemasta ja henkilöhahmoistakin. Dokumenttiteatterin suhde todellisuuteen riippuu subjektiivisista valinnoista, ajatuksista ja kokemuksista. Toisaalta kärjistettyinä ja yhteen

mielipiteeseen rajattuinkin haastatteluista poimitut lainaukset välittävät tietoa todellisten ihmisten mielipiteistä ja poliittisista näkemyksistä. Näin yleisö voi katsoa niitä osana teatteriesitystä laajempaa yhteiskunnallista keskustelua sekä pohtia omaa ja teatterintekijöiden tulkintaa aiheesta.

Sekä teatterin että journalismin katsojan tulisi voida arvioida kriittisesti näkemäänsä. Jos fakta ja fiktio on erotettu teoksessa ja katsojalle kerrottu lähteistä ja materiaalin keruutavoista, kriittinen arviointi on helpompaa. Se vähentää manipuloinnin ja propagandan tuntua.

8.5 Sisältö määrittelee muodon

Dokumentti-konsepti yleistyi 1900-luvulla niin teatteriin, elokuvaan kuin kirjallisuuteenkin. Se oli osa uutta ajattelutapaa, että informaatiolla maailmasta tulee parempi paikka. Se oli uskoa faktoihin. (Paget 2009, 227.) Tämä näkyi 1930-luvun dokumentaarisen teatterin ilmiössä, ja se näkyy tämän päivän dokumenttiteatterissa. Faktoilla vakuuttelu ja ihmisiin vetoaminen yhdessä voimakkaiden tunteiden ja silminnäkijälausuntojen kanssa vaikuttaa olevan dokumenttiteatterille ja journalismille yhteistä. Kuitenkin instituutiot ja tekijät toteuttavat näitä eri tavoin, eri muodoin ja toisinaan myös eri päämäärin.

Teatteritieteen emeritusprofessori Joachim Fiebach kirjoittaa televisiossa nähdyn dokumentin olevan ”teknologisoitu näyttämöllepano”, jossa jokin asia nostetaan jalustalle ja rajataan (Fiebach 2010, 173). Hänen mielestään ”tosiasioden” esillepano eroaa televisiossa ja teatterin esteettisissä tuotannoissa, mutta niillä on yhteistä teatterillinen ulottuvuus, teatterinomaisuus, ja yhteisölliset aktiviteetit (emt., 174). Eroa esillepanossa on ainakin esteettisyydessä, tilan varioinnissa ja sosiaalisessa viestinnässä. Myös teatterin viittaussuhde todellisuuteen on hieman erilainen. Journalismissa on epäsuoria viittauksia, symboleja ja kuviin ja rivien väliin rakennettuja merkityksiä, mutta aineistoni perusteella dokumenttiteatterissa epäsuorat viittaukset ja symbolit ovat erityisesti tekijöitä kiinnostavia. Haastatteleman dokumenttiteatterin tekijät eivät pyrkineet esittämään mimeettisesti yhteiskunnassa olemassa olevia asioita ja tapahtumia. Journalismissa puolestaan usein yritetään kuvata rajattu tilanne juuri sellaisena kuin toimittaja tai haastateltava sen näki ja koki. Yhteistä dokumenttiteatterissa ja journalismissa on se, että ”tosiasiat” suodatetaan vahvasti esillepanon ja tuotantoprosessin läpi (Esslin 1981, ks. Fiebach 2010, 174).

Paget pitää (2009, 228) dokumenttiteatterille tyypillisenä Brechtin ja Piscatorin teatteritraditiota, jossa todellisuutta ei pyritä unohtamaan, vaan dokumenttien alkuperä ja teatterin todellisuutta esittävä asema tehdään yleisölle tietoiseksi. Paget pitää dokumenttiteatterin modaliteettina ennemmin presentaatiota kuin representaatiota (emt., 228). Suomeksi voisi puhua erosta luoda

todellisuudesta itsenäinen esittely, kuva tai aistimus verrattuna todellisuutta jäljittelevään illuusion. Jos teatteri sommittelee todellisuuden aineksista ja fiktiosta oman, subjektiivisen todellisuuskuvan, voidaan puhua presentaatiosta. Sen sijaan esimerkiksi valokuvan, tv-reportaasin tai jopa monen tosi-tv-ohjelman kohdalla puhuisin representaatiosta, koska nämä pyrkivät jäljittelemään todellisuutta ”suoraviivaisemmin”, ikään kuin antamalla kuvan, että näin se todella on tai oli. Ne ovat symboleja ja alisteisia todelliselle todellisuudelle. Toisaalta Ubersfeld on kirjoittanut (1996, ks. Maukola 2011, 127), että representaatio ei ole vain jonkin esittämistä toiseen kertaan, vaan se myös esittää uutena jotain jo olemassa olevaa. Sekä journalismin että teatterin todellisuuskuvissa, representaatioissa tai presentaatioissa, henkilöhaastatteluille annetaan paljon painoarvoa. Ne ovat todisteita siitä, mitä on tapahtunut tai voisi tapahtua, ja inspiroivat todellisuuskuvan rakentamista.

Laura Juntusen ja Esa Väliwerrosen mukaan (2009, 262) yksityisen ja julkisen raja on jatkuvasti muutoksessa. Nykyään julkisuuteen tuodaan intiimimpiä ja henkilökohtaisempia asioita kuin ennen. Valtaapitävien yksityiselämä ei ole enää journalistille koskematon alue, ja poliittiset seksiskandaalit ovat entistä yleisempiä julkisuudessa. Yksityisen ja julkisen sekä viihteen ja politiikan sekoittumista kutsutaan journalismissa *tabloidisaatio*-ilmiöksi. (Emt., 262–263.)

Teatterissa henkilökohtaiset ja intiimit asiat eivät ole uutta, ja nyt myös dokumenttiteatteri jatkaa ihmisten henkilökohtaisten tekojen ja kokemusten välittämistä yleisölle. Aineistoni mukaan dokumenttiteatteri tekee myös yksityisestä julkista ja jopa poliittista ja viihteellistä. Asiasisältö ratkaisee. Valtaapitäviin ihmisiin teatterintekijät ovat suhtautuneet enemmän halulla paljastaa vallankäytön mekanismeja ja taloudellisia skandaaleja kuin seksiskandaaleja, joita aineistoni dokumenttiteatterinäytelmissä ei paljastunut lainkaan. Intiimien ja henkilökohtaisten asioiden käsittely on ollut teatterintekijöille mahdollista, kun he ovat luvanneet yksityisille ihmisille anonymiteetin, lähdesuojan, näiden tarinoitaan ja sanojaan vastaan.

8.6 Yhteenvetoa

Olen löytänyt journalismille ja dokumenttiteatterille monia yhtäläisyyksiä, kuten henkilöhaastatteluista saadut tiedot ja tarinat dokumentteina, tarinallinen ja tunteellinen kerronta, rajaamisen ja tulkinnan vaikeudet, kielen variaatioiden ja symboliikan hyödyntämisen sekä materiaalin määräämät ehdot esillepanolle. Lisäksi eettiset valinnat ja pohdinnat siitä, miten asia esitetään rehellisesti ja uskottavasti, koskettavat molempia aloja.

Myös eroja löytyy. Ensinnäkin julkinen areena, julkaisualusta, on erilainen ja antaa erilaiset mahdollisuudet esittää viesti. Toisekseen teatteria ja mediaa luetaan eri tavoin ja kulutetaan eri

määrä. Verrattuna isoihin medioihin näytelmien katsojaluvut ovat vielä pieniä. Eli yleisön tavoitettavuus on erilaista. Ylipäättään yleisösuhteessa on eroja. Teatteriesityksessä yleisön ja tekijöiden välillä on hetkellisesti pitkäkestoinen ja intensiivinen vuorovaikutus, mutta jossa kuitenkin vuoropuhelu ja interaktiivisuus yleisön kanssa toteutuvat harvemmin kuin mediassa.

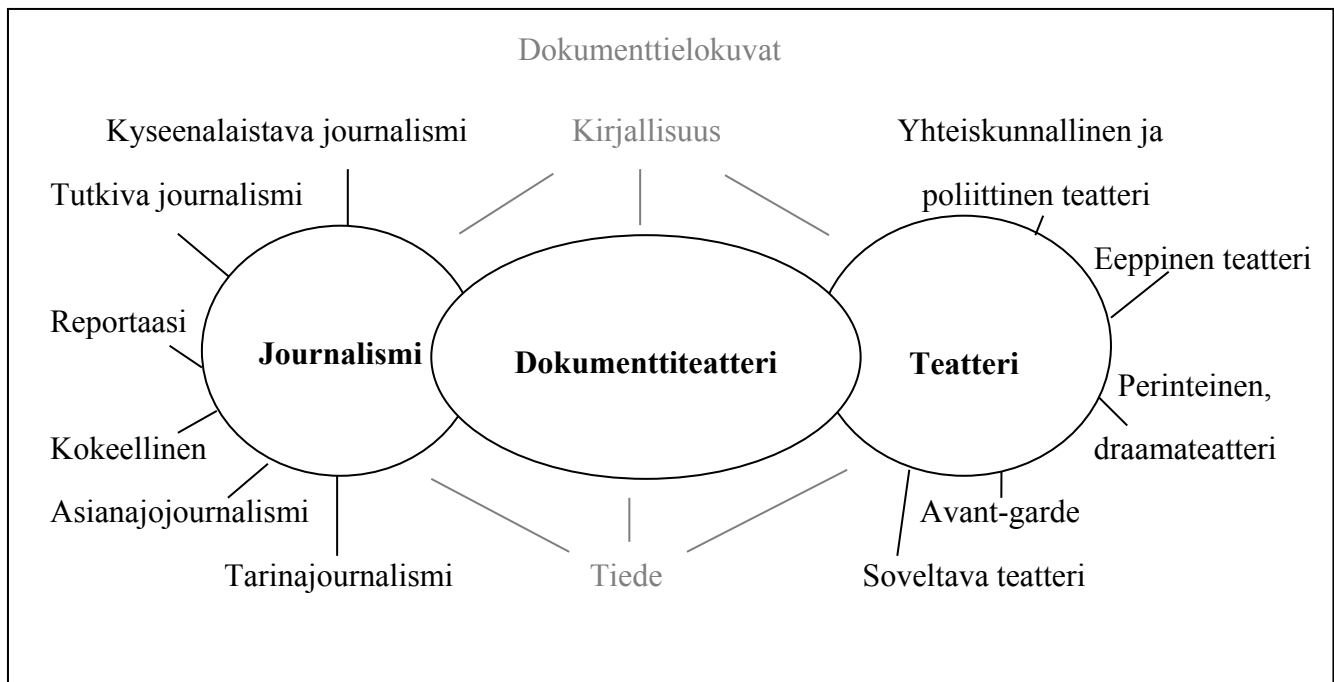
Tutkija Matti Ylönen kysyy Voima-lehden verkkolehdestä (Fifi 5.5.2014), missä dokumenttiteatteri alkaa ja missä journalismi loppuu sekä millaista valtaa dokumenttiteatterin tekijät käyttävät ja mitä sillä tekevät. Ne ovat hyviä kysymyksiä pohtia. Yhden linjan mukaan voin sanoa, että journalismi loppuu jo ideointi- ja taustatutkimusvaiheessa. Toisaalta jos laveasti ajatellaan sitä, mitä journalismi muun muassa on, kuten tiedonvälitystä, yhteisöllisyyden luomista ja mielipidevaikuttamista, niin yhteiskunnalliseen dokumenttiteatteriin sopivat samat määreet.

Onko silti journalistinenkaan dokumenttiteatteri journalismia? Onko journalismi vain ammattijournalistin tekemiä tuotoksia? Kysymys ajaa loputtomaan keskusteluun siitä, mikä on journalismia, keskusteluun, jota voi käydä myös vaihtamalla dokumenttiteatterin tilalle esimerkiksi dokumenttielokuvan tai blogin. Voisi myös pohtia, miksei esitys voisi olla molempia, teatteria ja journalismia yhtä aikaa, niin kuin mediataide voi olla mediaa ja taidetta tai tanssiteatteri draamaa ja tanssia. Mielestäni kiinnostavampaa on kysyä, millaisia representaatioita journalismi ja dokumenttiteatteri antavat todellisuudesta ja millä perusteilla dokumentteja muokataan, väritetään ja kehystetään. Mitkä ovat ne intressit, joita tekijät ajavat, ja millä tavoin journalismin ja dokumenttiteatterin esitykset muodostavat merkityksiä, muokkaavat todellisuutta ja puhuttelevat?

Lopulta huomaamme, että lähteiden ja dokumenttien käsittelyyn on monia ohjeita, malleja ja mielipiteitä. Dokumentti taipuu moneen ja mahdollistaa sekä vaikuttavan argumentoinnin ja paljastamisen että manipulatiivisen harhaanjohtamisen tai stereotyyppien vahvistamisen.

Journalistit ja dokumenttiteatterin tekijät omaavat samankaltaisia tavoitteita, työtapoja ja ihanteita. Eri ammattilaisten yhteistyö on hyvin mahdollista, ja parhaimmillaan se opettaa uutta ja lisää ihmisten välistä ymmärrystä niin työryhmässä kuin yleisössäkin. Suuri ero on tilassa, joka teatterintekijöillä on hyvin fyysinen ja journalisteilla yhä useammin digitaalinen. Kun journalismia tehdään jo paperille, verkkoon, radioon ja televisioon, niin miksi sitä ei voitaisi tehdä myös elävänä kadulla, näyttämöillä, aukioilla ja muissa paikoissa, jonne ihmiset joko tulisivat tai josta ihmiset ohi kävelisivät? Hienoista tavoitteista, projekteista, esityksistä ja keskustelun avauksista huolimatta molemmille instituutioille jää vielä se yhteinen ongelma, että miten aktivoida ihmiset kuuntelemaan, katsomaan ja osallistumaan. Miten saadaan ihmiset uskomaan ja keskustelemaan? Miten horjutetaan tai muutetaan julkista mielipidettä, saati vakuutetaan päättäjät ja poliitikot?

Alla olevaan kuvioon olen piirtänyt niitä alueita, joista dokumenttiteatteri ammentaa elementtejä.



Kuvio 1: Dokumenttiteatterin vaikutteet ja lähisukulaiset

Näen dokumenttiteatterissa vaikutteita etenkin kuviossa mainitsemistani journalismin ja teatterin alalajeista. Lisäksi esimerkiksi kerronnalliset, dramaturgiset ja rytmilliset elementit ovat enemmän tai vähemmän samanlaisia kuin dokumenttielokuvissa ja kirjallisuudessa. Kuviossa on myös tiede, koska dokumenttiteatteriesityksen taustatyö ja aineisto voi perustua tieteellisiin tutkimuksiin ja tutkimusmetodeihin.

9. POHDINTAA, YHTEENVETOA JA KRITIIKKIÄ

Olen tässä tutkimuksessa tutkinut niin sanottua ”todellisuuden vuoristorataa” (Esslin 1981, ks. Fiebach 2010, 173), jossa maailmassa oikeasti tapahtuvat ja olevat asiat, ideat ja arvot rakennetaan ja esitetään uudelleen teatterin ja median näyttämöille. Olen kuvannut suomalaisessa teatterissa tapahtunutta kiinnostusta käsitellä yhteiskunnan asioita, arvoja ja ideoita dokumentaarisella ja jopa journalistisella otteella. Samalla olen kertonut, miten journalismissa on yleistynyt draamallisuus ja narratiivisuus. Jotkut mediatapahtumat ovat jo hyvin teatterinomaisia. Olen pohtinut, että maailman teatterillistuminen, esimerkiksi poliittisten prosessien teatterillisuus ja tosi-tv-ohjelmien suosio sekä faktan ja fiktion sekoittaminen näkyvät nyt hyvin niin journalismissa kuin teatterissakin. Dokumenttimaisuus on lisääntynyt kaikissa kulttuurituotteissa 2000-luvulla (Maukola 2011, 135).

Aineistoni perusteella suomalainen dokumenttiteatteri on saanut vaikutteita 1900-luvun yhteiskunnallisesta ja kantaa ottavasta teatterityylistä sekä eepisen teatterin keinoista, mutta Suomessa dokumenttiteatteri ei vielä ole yhtä monimuotoista kuin esimerkiksi Saksassa ja Britanniassa. Taustatyönsä suomalaiset dokumenttiteatterin tekijät tekevät huolella nojautuen joko journalismin tai tieteen tutkimustapoihin. Eettisesti he luottavat eniten omaan oikeustajuunsa. Dokumenttaarisen aineiston näyttämöllepanossa tekijät ottavat teatteritaiteen keinot ja säännöt täysin käyttöönsä eivätkä pelkää dramatisoinnin tai näyttelijäntyön vievän uskottavuutta faktapohjaiselta materiaaalilta, päinvastoin. Haastatellut pohtivat, että tiettyjä yhteiskunnassa pinnalla olevia ilmiöitä ja käynnissä olevia keskusteluja voi teatterin keinoin tehdä ymmärrettävämmiksi ja moniäänisemmiksi. Margaret Drewal on sanonut (1992, ks. Fiebach 2010, 184), että ”illuusio paljastaa muuten piilossa pysyvän todellisuuden”, ja tähän suomalaiset dokumenttiteatterin tekijät näyttävät pyrkivän, kun sana illuusio ymmärretään näyttämölle rakennettuna todellisuuskuvana.

9.1 Instituutioiden sisäiset ja ulkoiset impulssit

Maria Lundström sanoi haastattelussa, että todellisuus on aina kiinnostavampi kuin teatteri. Näin on, vaikka myös mielikuvituksen tuotoksia tarvitaan. Kuitenkin voi olla, että tässä ajassa kaikkein kiinnostavinta on todellisen ja fiktion sekoittaminen. Tutkimukset ja havainnot 2000-luvun mediasta, taiteesta ja kulttuurituotteista puoltavat monilta osin tätä. Faktan ja fiktion sekoittamisen pohtiminen sai paljon tilaa myös tässä tutkimuksessa. En ihmettele dokumenttiteatterin suosiota. Se sopii aikaansa. Opiskellessani sekä journalististen dokumenttien että teatterin tekemistä olen huomannut, että todellisuudessa on paljon draamallisia ja fiktiomaisia elementtejä, joita voi hyödyntää tarinankerronnassa ilman että valehtelee. Kliseisesti sanottuna maailma on täynnä

tilanteita ja persoonallisia ja värikkäitä ihmisiä, joita voisi suoraan poimia näyttämölle. Ihmisten kohdalla fiktiiviset piirteet vain tuntuvat lisääntyvän sitä mukaan, mitä kuuluisammaksi ihminen julkisuudessa tulee. Jo olemassa olevat kulttuurituotteet ja mediakuvat ihmisestä ruokkivat seuraavia tuotoksia. Jotkut ihmiset myös tietoisesti rakentavat itsestään tiettyä julkisuuskuva, voisi jopa sanoa, että hahmoa. Näihin media mielellään tarttuu. Tarina kertoo itse itsensä.

Näen, että 2000-luvun monet yhteiskuntaa muuttaneet asiat ja ilmiöt, kuten talouskriisi, romanikerjäläiset, ilmastonmuutos, teknologian kehitys, internetiin pääsy yhä useammalta kannettavalta laitteelta, mobiilipelien ja sosiaalisen median lisääntyminen, tosi-televisio-formaattien kasvu, irtisanomiset, eriarvoistuminen ja tuloerojen kasvu, ovat herättäneet niin journalistit kuin dokumenttiteatterin tekijätkin kysymään, millaisessa todellisuudessa elämme, mitä se tarkoittaa ja mitä sille on tehtävissä. Dokumenttiteatterin tekijät haluavat paljastaa, esiin nostaa ja tehdä ymmärrettäväksi jotain. Dokumentaarinen teatteri on noussut 1900-luvulla lamojen ja yhteiskunnan kriisien aikoihin aktiiviseksi teatterimuodoksi, ja sama aaltoilu näyttää jatkuvan 2000-luvulla. Myös faktan ja fiktion rajojen hämärtyminen sekä tieteen, taiteen ja populaarikulttuurin väliset yhteistyömuodot vaikuttavat.

Carol Martin näkee (2010, 2), että teatteriin on vaikuttanut yhteiskunnan medioituminen ja virtuaalitodellisuuksien kasvu. Kaikkea dokumentoidaan ja kaiken sanotaan olevan totta. Martin nostaa esimerkeiksi muun muassa restauroidut kylät, nettitelevisio, blogit, YouTuben, matkapuhelimet, valokuvauksen, valvontakamerat, elokuvat, historian uudelleen kirjoitukset, tosi-tv-ohjelmat ja animaation. Kun lähes kaikki on median välittämää, virtuaalinen alkaa merkitä todellisuutta, ja todellisuus alkaa hämärtyä, myös teatterissa. Kaikki tämä totuuden ja todellisuuden korostaminen on saanut jotkin teatterit peräänkuuluttamaan yksinkertaisempaa kulttuurista aikaa, jolloin oli vain tosiasia ("the real") ja esitetty / toden edustus ("the represented").

Dokumenttiteatteri muistuttaa, että on olemassa paljon kilpailevia totuuksia ja että se, mitä tiedämme, ei ole kaikki. (Martin 2010, 2.) Toden ja kuvitellun problematiikka näkyy myös suomalaisessa dokumenttiteatterissa, mutta ei ole mielestäni ensisijainen ärsyke tehdä dokumenttiteatteria.

Haastattelujeni perusteella dokumenttiteatteri tänä päivänä jatkaa ja soveltaa Piscatorin, Brechtin ja Boalin yhteiskunnallisen teatterin tekemisen ajatuksia ja käytäntöjä. Perinteet ja vanhat ihanteet eivät ole väheksyttyjä, mutta niitä sovitetaan vastaamaan nykyaikaa. Huoli hyvinvointiyhteiskunnan tulevaisuudesta saa teatterintekijät kiinnostumaan juuri yhteiskunnallisen, poliittisen ja realistisen teatterin perinteistä enemmän kuin aristoteelisesta ja draamateatterin perinteestä. Journalisteilla

huoli samoista asioista näkyy puolestaan siinä, miten he esimerkiksi ottavat yhä vakavasti roolinsa vallan vahtikoirina. Tämä näkyy esimerkiksi poliittisen journalismin ärhäkkyydessä ja tutkivan journalismin kunnioittamisessa. Kansaa palveleva tehtävä näkyy muun muassa kasvaneessa lukijoiden osallistamisessa juttujen tekemiseen sekä aktiivisena ideointina ja yrityksenä luoda uusia muotoja ja sovelluksia ihmisten välisen julkisen dialogin lisäämiseen.

Teatterin yhteiskunnallisuus toteutuu tällä hetkellä selvästi dokumenttiteatterissa ja soveltavassa teatterissa, jossa teatteria viedään esimerkiksi vankiloihin, vanhainkoteihin ja päihdekliniikoille ja teatteria tehdään yhdessä eri väestöryhmien kanssa. Nuorempi sukupolvi ottaa riskejä aiheen valinnoissa ja käsittelyissä niin journalismissa kuin teatterissakin. Riippumattomuus on molemmille tärkeää, ja eri alojen väliseen yhteistyöhön suhtaudutaan avoimesti. Laitosteatterit ja isot mediatalot eivät riitä kaikkien tekijöiden työllistämiseen, eivätkä kaikki tekijät halua työskennellä näiden talojen ehdoilla ja tavoilla. Siksi rahoitusta projekteille haetaan myös apurahahauista, ja ainakin journalismin puolella on myös joukkorahoitteista sisällöntuotantoa.

En ole ensisijaisesti kysynyt, miksi dokumenttiteatteri on nyt suosittua, mutta on syytä pohtia, johtuuko se yhteiskunnallisen myllerryksen lisäksi myös teatterialan muutoksesta ja rakennekriisistä. Vaikka journalismilla ja teatterilla instituutioina menee vielä melko hyvin, niin **molemmat tarvitsevat uudistusta pysyäkseen ajankohtaisina ja merkityksellisinä**. Kun talous on kriisissä valtiolla, kunnilla ja kansalaisilla, niin se heijastuu myös teatterin tekemiseen. Luvussa kaksi kerroin teatterilaisten itsekritiikistä instituutiotaan kohtaan. Esitin näkemyksiä siitä, miten teatteritaiteen tekemistä ohjaavat katsojaluvut ja markkinat vastaan taiteelliset kunnianhimot. Dokumenttiteatteria on Suomessa tehty sekä vapaissa teatteriryhmittymissä että laitosteattereissa. Suomessa oli vuonna 2013 valtiosuosijärjestelmän tukemia teattereita (vos-teattereita) 58, joista 47 on puheteattereita ja 11 tanssiteattereita (teatteritilastot 2013, 5). Lisäksi Suomen Kansallisteatteri saa valtiolta tukea. Suurten ja keskisuurten teattereiden rahoituksesta suurin osa tulee kunnalta ja valtiolta. Keskimäärin vos-teattereiden omien tulojen osuus oli viime vuonna 35,2 prosenttia, kun ryhmissä ja pienteattereissa omien tuottojen osuus oli 49 prosenttia. (Emt.) Samalla kun tutkimukseni dokumenttiteatterista on pannut kysymään, onko demokratia kriisissä, niin se panee kysymään, onko teatterialalla tasa-arvo kohdallaan. Kuuluuko taiteilijan ja tuottajan ääni yhtä hyvin? Miksi näytelmien tekijänoikeuspalkkiot ovat niin pieniä? Onko vos-järjestelmä nykyaikaan paras mahdollinen teatteritaiteen rahoitus- ja tukijärjestelmä? Ennen kaikkea, ovatko tuen myöntämisen kriteerit ajan mukaiset? Ilman tukija teatterit eivät säilyisi, mutta ne eivät saisi

kohdistua vain seinien ja paikkalukujen ylläpitoon tai rajoittaa rohkeita ohjelmistovalintoja, kantaesitysten tuottamista sekä uudenluomista ja kokeilemista.

Talouskriisi ja teknologian huima kehitys heijastuvat myös journalismin tekemiseen ja median kulutukseen, ja voidaan kyseenalaistaa myös toimitusten ja journalistien keskinäistä demokratiaa. Onko Yle-vero oikein? Miksi media-alalla on niin paljon alipalkattuja työharjoitteluita? Kuinka reiluja ovat freelancereille tarjotut sopimukset? Tuttuja kysymyksiä on, ja poliittisen, ajankohtaisen ja tutkivan journalismin tuottaminen menestyksekkäästi ei ole helppoa. Vanhat liiketoimintamallit eivät enää takaa taloudellista selviytymistä. Ne formaatit ja konseptit, jotka ovat ennen vetäneet massan yleisöä niin teatterissa kuin journalismissakin, ovat tulevaisuudessa ehkä marginaalinen osa koko tarjontaa ja väestön teatteri- ja mediakulutusta. Dokumentaarisen aineiston politisoiminen näyttämölle sanasta sanaan on nyt yksi suunta teatteri-instituution uudistumisessa. Haastateltavani toivoivat ja uskoivat, että dokumenttiteatteri on tullut teatterikenttään jäädäkseen. Jää nähtäväksi, voiko dokumenttiteatteri ohjelmistossa turvata teatterin taloudellisen tilan ja vetää uusia katsojia. Haastateltavani myös uskoivat, että journalistit ja teatterintekijät voivat jatkossa tehdä enemmän yhteistyötä. Jää myös nähtäväksi, voiko yhteistyö tuoda molemmille uusia katsojia ja lisätä teatteritaiteen ja journalismin yhteiskunnallista merkityksellisyyttä sekä julkista keskustelua.

9.2 Kritiikki

Tutkimukseni antaa äänen harvemmin haastatelluille käsikirjoittaja-dramaturgeille. Käsikirjoittajille teatterillistunut maailma tai faktan dramatisointi merkitsee uutta kirjoittamistapaa ja uusia työmahdollisuuksia. Samalla myös journalististen sisältöjen kieli ja muodot muuttuvat. Opetellaan yhdistämään palasia mielikuvituksesta ja todellisuudesta. Ehkä siinä missä journalisteja voidaan palkata taustatutkimustyöhön teatteriproduktioon, myös käsikirjoittajia ja dramaturgeja voitaisiin palkata enemmän journalistisiin projekteihin. Se on rikkaus, että tarinankerronnan muodot ja näytelmätekstien kieli moninaistuvat ja kehittyvät. En usko, että dokumenttiteatteri voi tehdä käsikirjoittajista työttömiä tai syrjäyttää fiktiivisiä ja juonellisia näytelmiä ohjelmistoista.

Pidän dramaturgien valintaa ohjaajien lisäksi haastatteluun onnistuneena, koska toinen tutkimuskysymyksistäni oli, millaisena suomalainen dokumenttiteatteri näyttäytyy tekijöidensä kertomana ja dramaturgit ovat isossa osassa dokumenttiteatteriesityksen tekemisessä. Kuitenkin haastateltavani olivat kaikki nuoria aikuisia ja naisia. Näin jälkikäteen ajateltuna olisi ollut hyvä haastatella myös jotakuta dokumenttiteatterin miestekijää. Suomalainen dokumenttiteatteri ei ole vain naisten tekemää, vaan esimerkiksi jo mainitsemani Veikko Leinonen on tehnyt useamman

dokumentaariseen esityksen. Lisäksi ohjaaja-näytelmäkirjailija Esa Leskinen, *Kvinna till salun* ohjannut Marcus Groth sekä esimerkiksi vankien ja mielenterveyskuntoutujien kokemusten pohjalta esityksiä suunnitellut näyttelijä Jussi Lehtonen ja Todellisuuden tutkimuskeskus -kollektiivin jäsen, ohjaaja Janne Saarakkala olisivat voineet olla hyviä haastateltavia tähän tutkimukseen. Alueellinen edustus jäi aineistossani Etelä-Suomeen, mutta *Radikaaleinta on arki* -näytelmä kiersi myös Joensuussa ja Rovaniemellä. Aineistoni on liian pieni, jotta voisin tehdä yleistystä suomalaisesta dokumenttiteatterista, mutta jo kolmen tapauksen analyysi osoittaa, että genre on monimuotoinen ja mahdollinen erilaisille tekijäryhmille.

Susanna Kuparinen ja Ruusu Haarla ovat tehneet *Eduskunta*-näytelmät yhteistyössä freelance-näyttelijöiden, alan opiskelijoiden, journalistien ja Ryhmäteatterin kanssa. Saana Lavaste ja Taija Helminen tekivät yhteistyötä muun muassa yhteisöteatteriohjaaja Kati Sirenin, kolmen yliopisto-opiskelijan sekä kolmen eri puolella Suomea olevan laitosteatterin kanssa. Maria Lundström ja Sofia Aminoff ovat suomenruotsalaisen teatterin tekijöitä. Lundström sovitti ja ohjasi Aminoffin näytelmän *Aurora Helsinki* Teatteri Viirukseen Helsinkiin. Myös Viiruksen näyttelijät osallistuivat jonkin verran näytelmää varten tehtyjen haastatteluiden tekemiseen ja tekstin muokkaamiseen.

Pienestä aineistosta huolimatta tutkimuksen pätevyyttä lisää se, että kolme valitsemaani tapausta edustaa erilaisia työryhmiä, joiden vastaukset olen ensin analysoinut ja luokitellut omina tapauksinaan. Osittain erilaisten tapausten ja yksilöllisten mielipiteiden ja näkemysten yhteensovittaminen, vertaaminen journalismiin sekä vastaaminen ilmiön arvoitukseen on ollut välillä vaikeaa. Olen pelännyt, että pelkistän liikaa haastateltavien vastauksia ja että tekijöiden näkemys dokumenttiteatterista vääristyy. Olen halunnut antaa äänen tekijöille ennen kuin vertailen heidän työtään journalismiin ja teen oman analyysini dokumenttiteatterista. Olen kuitenkin pyrkinyt kirjoittamaan auki ja näkyville sen, mihin kunkin luvun ydinasia, päätelmät ja tulos perustuvat.

Yritin tehdä teemahaastatteluiden kysymyksistä mahdollisimman vähän johdattelevia, mutta on mahdollista, että kysymyksenasetteluni, oma taustani sekä esimerkiksi käytettävissä ollut aika ovat vaikuttaneet haastateltavien vastauksiin. Todennäköisesti toisenlaisilla kysymyksillä teatterintekijät olisivat voineet kuvata työtään toisella tavoin ja tutkimustulokset olisivat erilaiset. Minulla keskustelua ja analyysiä johdattivat asiat ja havainnot, jotka tunnistan sekä teatterista että journalismista. Siihen nähden koen tehneeni oikeat kysymykset paitsi haastateltavilleni niin myös aineistolle. Myös tulokset näyttävät uskottavilta verrattuna aiempiin tutkimuksiin ja tietoihin.

Pro gradu -tutkielmaani tehdessä opin koko ajan lisää niin teatterista, mediasta kuin yhteiskunnastammekin ja huomasin, että dokumenttiteatterin suosioon voi vaikuttaa lukuisat asiat. Koska dokumenttiteatteri näytti liittyvän kolme todellisuustasoa ja monenlaisia mielipiteitä tarvitsin viitekehykseeni paljon tietoa teatterin historiasta, kehityksestä ja yhteiskunnallisesta asemasta. Lopulta jo ensimmäiseen tutkimuskysymykseen vastaaminen ja miksi-kysymysten tekeminen dokumenttiteatteri-ilmiölle olisi riittänyt lähtökohdaksi pro gradun -laajuiseen tutkimukseen. Vastaavasti journalismista olisi voinut ottaa vain yhden tutkimusalueen, kuten sen funktion vallan vahtikoirana tai yhteisöllisyyden ja vuorovaikutuksen rakentajana, jota verrata dokumenttiteatteriin. En kuitenkaan kadu tutkimuskysymyksiäni ja valintojani. Tavoitteenani oli laajentaa kuvaa suomalaisesta dokumenttiteatterista ja tehdä avaus poikkitieteelliseen tutkimukseen ja rajoja ylittävään yhteistyöhön. Tässä koen onnistuneeni, vaikka tulokset ovat vasta murto-osa dokumenttien ja tarinoiden käyttöön liittyvistä syistä, mahdollisuuksista ja merkityksistä.

9.3 Mitä vielä voisi tutkia

Dokumenttiteatterilla näyttäisi aineistoni perusteella olevan korkeat tavoitteet. Tekijöillä on aitoa huolta lähimmäisistä sekä hyvinvointi- ja oikeusvaltion tulevaisuudesta. He haluavat tarjota kansalaisille lisää työvälineitä ymmärtää todellisuutta ja vaikuttaa siihen. Dokumenttiteatteri käsittelee muun muassa valtarakenteita ja sosiaalisia hierarkioita yhteiskunnassamme tavoitteenaan osoittaa vääriä käsityksiä ja rakenteita. Näitä teemoja ja toiveita löytyy myös journalismista, ja alat voivat viitata vuorotellen toinen toistensa juttuihin ja avauksiin.

Molemmilla on myös riskinsä. Haastatteluissani vaikeimmaksi asiaksi dokumenttiteatterin tekemisessä nousi materiaalin hallinta ja käsittely, ja toiseksi vaikeimmaksi todellisten ihmisten ja näiden sanojen esittäminen eettisesti oikein. Monimutkaisten asioiden käsitteleminen aukottomasti ja objektiivisesti on mahdotonta, ja tekijöiden valinnoilla on vaikutuksensa. Vääryyden osoittaminen tai marginaalin puolustaminen voi kääntyä tulkinnassa myös valtarakenteiden ja stereotyyppien vahvistamiseksi. Matti Ylösen kysymys, millaista valtaa dokumenttiteatterin tekijät käyttävät, on mahdollinen jatkotutkimuksen paikka. Valtakysymykset ovat viestinnän tutkimuksessa yleisiä. Esimerkiksi Pierre Bourdieun rakenteellisen konstruktivismin teoria käsittelee vallanmekanismeja ja ihmisten toiminnan tuotoksia (Kauppi 2004, 77). Teoria herättää kysymään esimerkiksi, miten teatteri-instituutio luo ja ylläpitää symbolista väkivaltaa. Teatteritaide ja etenkin dokumenttiteatteri on osaltaan määrittelemässä todellisuutta. Teatterintekijät ja journalistit hallitsevat sisältöjä ja mobilisoivat ihmisiä. Millaista poliittinen kamppailu on?

Valtaan liittyy myös taloudellinen pääoma ja etiikka, joita olen käsitellyt journalismin ja teatterin näkökulmasta, sekä vallan kohde, hallittu, eli katsoja, kansalainen. Olen toistuvasti aineistoa lukiessani, teemoitellessani ja analysoidessani ajautunut pohtimaan, johtuuko tämä yleisöstä tai miten yleisö tämän ottaa tai mitä yleisöstä luullaan ja odotetaan.

Journalismia ja teatteria ei ole ilman yleisöä. Katsojien, kuluttajien muistikuvat, tunteet ja arvot ovat osaltaan muokkaamassa journalismin ja teatterin instituutioita. Dokumenttiteatterin ja journalismin yhtäläisyyksiä ja eroja voisi tutkia ottaen näiden yleisösuhteen tarkasteluun ja näkökulmaksi tutkimuskysymyksiin. Tämä tutkimus antaa joitain vastauksia siihen, miten journalistit ja dokumenttiteatterin tekijät ajattelevat yleisöstään ja kansan palvelemisesta sekä miten he lähestyvät haastateltavia ja suhtautuvat näihin ja katsojiin. Yleisösuhteen tutkimusta voisi kuitenkin syventää esimerkiksi tutkimalla katsojien positiota, asemaa ja roolia. Tätä varten voisi keskustella ohjaajan kanssa katsojien asemasta ja roolista esityksestä, haastatteleamalla katsojia sekä käymällä itse havainnoimassa katsojan paikkaa. Myös jonkinlainen puhdas yleisötutkimus ja esimerkiksi esitysarvioiden, kritiikkien analysoiminen olisivat paikallaan.

Teatteriesitykset eivät vain tarjoa merkityksiä. Merkityksenantoprosessissa ja esityksen vaikutuksissa myös vastaanottajalla, eli katsojalla on roolinsa. States väittää (ks. Maukola 2011, 127), että ”emme kerro tarinoita tuottaaksemme merkityksiä, vaan kokeaksemme, mitä tarinat meille tarkoittavat”. Mitä dokumenttiteatteriesitykset antavat yleisölleen? Mitä nähty tarkoittaa kullekin? Olisi mielenkiintoista tutkia, mikä on se massa, jonka dokumenttiteatteriesitykset saavat liikkeelle. Mikä on heidän tarpeensa, syynsä ja palautteensa?

Edellä kirjoitin dokumenttiteatterissa olevan kiinnostavaa se, millaisia representaatioita, todellisuuden kuvauksia se välittää, vahvistaa tai kyseenalaistaa. Näin dokumenttiteatterin esitysanalyysit ovat myös ehdottomasti paikallaan tutkimuskentällä.

Lisäksi kun toimittajat alkavat näkyä enemmän teatterien taiteellisissa työryhmissä, niin voidaan haastatella heitä ja tutkia, miten toimittajan identiteetti tai ammattitaito kehittyy ja muuttuu, kun hän omaksuu uuden ”alustan”. Samoin voisi tutkia näyttelijöiden roolin rakentamista, näyttelijäntyötä dokumenttiteatterissa.

LÄHTEET

Kirjat ja lehdet:

- Aaltonen, Jouko (2011): *Seikkailu todellisuuteen*. Helsinki: Like.
- Alasuutari, Pertti (1994): *Laadullinen tutkimus*. 2. uudistettu painos. (1993) Tampere: Vastapaino.
- Anderson, Michael & Wilkinson, Linden (2007): A Resurgence of Verbatim Theatre. Authenticity, Empathy and Transformation. *Australian Drama Studies* 50, 153–169.
- Auslander, Philip (1999): *Liveness: Performance in a Mediatized Culture*. London and New York: Routledge.
- Baudrillard, Jean (1982): *Simulations*. New York: Semiotext(e).
- Baudrillard, Jean (1988): Los Angeles Freeway. *America*, trans. C. Turner. London: Verso.
- Boal, Augusto (1979/2000): *Theater of the Oppressed*. New Edition. London: Pluto Press.
- Bond, Edward (2002): The Cap: Working Notes on Drama, the Self and Society. Typescript of unpublished address given to the 2002 Conference of the National Association of Teachers of Drama.
- Borg, Sami (2007): Suomalaisten luottamus yhteiskunnallisiin instituutioihin. Teoksessa Borg, Sami ym. (toim.) *Uskonto, arvot ja instituutiot. Suomalaiset World Values -tutkimuksissa 1981–2005*. Yhteiskuntatieteellisen tietokirjaston julkaisu 4. Tampere: Yhteiskuntatieteellinen tietokirjasto, 9–25.
- Brecht, Bertolt (1974c): From the Mother Courage model (1958), in Willett (Ed.) *Brecht on Theatre*, 215–220.
- Brecht, Bertolt (1957/1965): *Aikamme teatterista. Epäaristotelelaisesta dramatiikasta*. Suomentanut Max Rand. Helsinki: Tammi.
- Carpentier, Nico (2005): Identity, contingency and rigidity: The (counter-)hegemonic constructions of the identity of the media professional. *Journalism* 6: 2, 199–219.
- Clark, Roy Peter (2007): The Line Between Fact and Fiction. Teoksessa Kramer, Mark & Call, Wendy (Ed.) *Telling True Stories: a nonfiction writers' guide from the Nieman Foundation at Harvard University*. New York: Plume, 164–169.
- Clifford G., Christians et al. (2009): *Normative theories of the media: journalism in democratic societies*. Urbana: University of Illinois Press.

- Cohn, Dorrit (1999/2006): *Fiktio mieli*. Helsinki: Gaudeamus.
- Craig, Edward Gordon (1911): *On the Art of the Theater*. Lontoo: Heinemann.
- Craig, Edward Gordon (1913): *Towards a New Theater*. Lontoo & Toronto: J.M. Dent.
- Dawson, Gary Fisher (1999): *Documentary Theatre in the United States. An Historical Survey and Analysis of its content, form and stagecraft*. Westport: Greenwood Press.
- Deuze, Mark (2005): What is journalism? Professional identity and ideology of journalists reconsidered. *Journalism* 6:4, 442–464.
- Deuze, Mark (2007): *Media work*. Cambridge: Polity Press.
- Drewal, Margaret Thompson (1992): *Yoruba Ritual: Performers, Play, Agency*. Bloomington: Indiana University Press.
- Esslin, Martin (1981): *The Age of Television*. California: Stanford.
- Fiebach, Joachim (2010): Teatterillisuus: suullisesta perimätiedosta televisioituun “todellisuuteen”. Teoksessa Koski, Pirkko (toim.) *Teatteriesityksen tutkiminen*. Helsinki: Like, s.169–205.
- Filewod, Alan (1987): *Collective Encounters. Documentary Theatre in English Canada*. Toronto: University of Toronto Press.
- Forsyth, Alison & Megson, Chris (2009): *Get Real. Documentary Theatre Past and Present*. England, Hampshire: Palgrave Macmillan.
- Hallin, Daniel C. (1992): The passing of the “high modernism” of American journalism. *Journal of Communication* 42: 3, 14–25.
- Hanitzsch, Thomas (2007): Deconstructing journalism culture: Toward a universal theory. *Communication Theory* 17: 4, 367–385.
- Harrington, Walt (2007): Toward an Ethical Code for Narrative Journalist. Teoksessa Kramer, Mark & Call, Wendy (Ed.) *Telling True Stories: a nonfiction writers’ guide from the Nieman Foundation at Harvard University*. New York: Plume, 170–172.
- Hart, Jack (2012): *Storycraft*. Chicago and London: The University of Chicago Press.
- Heikkilä, Heikki; Ahva, Laura; Siljamäki, Jaana & Valtonen, Sanna (2012): *Kelluva kiinnostavuus. Journalismin merkitys ihmisten sosiaalisissa verkostoissa*. COMET-tutkimuskeskus, Tampereen yliopisto. Tampere: Vastapaino.
- Helavuori, Hanna (2014): Peloton katse futuuriin. *Teatteri, Tanssi + Sirkus* 2014:4, 10–15

- Helle, Merja (2009): Journalistisen työn muutos. Teoksessa Väliverronen, Esa (toim.) *Journalismi murroksessa*. Helsinki: Gaudeamus Helsinki University Press, 91–111.
- Hemánus, Pertti (1990): *Journalistiikan perusteet. Johdatus tiedotusoppiin 2*. Yliopistopaino, Helsinki.
- Herkman, Juha (2009): Journalismi markkinoilla. Teoksessa Väliverronen, Esa (toim.) *Journalismi murroksessa*. Helsinki: Gaudeamus Helsinki University Press, 32–49.
- Hirsjärvi, Sirkka, Hurme, Helena (2011): *Tutkimushaastattelu. Teemahaastattelun teoria ja käytäntö*. Helsinki: Gaudeamus University Press.
- Hoikkala, Tommi (2013): Yhteiskunta mikrosuhteissa. Teoksessa Ollikainen, Anneli ja Tanskanen, Katri (toim.) *KOM-kirja*. Like, Helsinki, 434–445.
- Holmes, David (2005): *Communication Theory. Media, Technology and Society*. London: Sage.
- Hotinen, Juha-Pekka (2002): *Tekstuaalista häirintää. Kirjoituksia teatterista, esitystaiteesta*. Like kustannus. Helsinki.
- Hujanen, Jaana (2009): Kiinnostavaa vai tärkeää? Ihmisläheisen journalismin kaksipolkua. Teoksessa Väliverronen, Esa (toim.) *Journalismi murroksessa*. Helsinki: Gaudeamus, 112–128.
- Jackson, Anthony (2007): *Theatre, Education and the Making of Meanings: art or instrument*. Manchester University Press, Manchester.
- Junttila, Janne (2010): *Dokumentaarinen teatteri 2000-luvulla*. Teatterin ja draaman tutkimuksen pro gradu –tutkielma. Tampereen Yliopisto: Viestinnän, median ja teatterin yksikkö.
- Junttila, Janne (2012): *Dokumenttiteatterin uusi aalto*. Helsinki: Like.
- Juntunen, Laura (2009): Kiireen ja kilpailun haasteet journalistiselle etiikalle. Teoksessa Väliverronen, Esa (toim.) *Journalismi murroksessa*. Helsinki: Gaudeamus Helsinki University Press, 171–192.
- Juntunen, Laura & Väliverronen, Esa (2009): Intiimin politiikka ja skandaalin yhteiskunnallinen merkitys. Teoksessa Väliverronen, Esa (toim.) *Journalismi murroksessa*. Helsinki: Gaudeamus, 262–284.
- Kallinen, Aune (2011): Teatterin uusi poliittisuus. Teoksessa Ruuskanen, Annukka (toim.) *Nykyteatterikirja – 2000-luvun uusi skene*. Helsinki: Like, 184–192.
- Kallinen, Aune (2001): Rakenteet uusiksi. *Teatteri & Tanssi* 2001:1, 4–9

- Kallio, Helena (2011): Uusi politisoituminen. *Teatteri & Tanssi* 2011:8, 20–23
- Kanto, Anneli (2013): Taidetta riittää -rahaa ei. *Teatteri & Tanssi + Sirkus* 2013:8, 10–17
- Kantola, Anu (2011): Modernin julkisuuden teoria ja käytännöt. Teoksessa Kantola, Anu (toim.) *Hetken hallitsijat. Julkinen elämä notkeassa yhteiskunnassa*. Helsinki: Gaudeamus Helsinki University Press, 17–41.
- Kantola, Anu (2011): Notkean journalismin nousu. Teoksessa Kantola, Anu (toim.) *Hetken hallitsijat. Julkinen elämä notkeassa yhteiskunnassa*. Helsinki: Gaudeamus Helsinki University Press, 115–141.
- Kantola, Anu & Vesa, Juho (2011): Skandaalit ja julkinen elämä Suomessa. Teoksessa Kantola, Anu (toim.) *Hetken hallitsijat. Julkinen elämä notkeassa yhteiskunnassa*. Helsinki: Gaudeamus Helsinki University Press, 42–64.
- Kantola, Anu, Vesa, Juho & Hakala, Salla (2011): Notkean myrskyn silmässä: vaalirahaskandaali. Teoksessa Kantola, Anu (toim.) *Hetken hallitsijat. Julkinen elämä notkeassa yhteiskunnassa*. Helsinki: Gaudeamus Helsinki University Press, 65–88.
- Karppinen, Kari & Jääsaari, Johanna & Kivikuru, Ullamaija (2010): *Media ja valta kansalaisten silmin*. Helsinki: Svenska Social- och kommunalhögskolan.
- Kauppi, Niilo (2004): Median sekundatodellisuus: Pierre Bourdieun konstruktivismi viestinnän tutkimuksena. Teoksessa Mörä, Tuomo, Salovaara-Moring, Inka & Valtonen, Sanna (toim.) *Mediatutkimuksen vaeltava teoria*. Helsinki: Gaudeamus, 75–89.
- Kunelius, Risto, Noppari, Elina & Reunanen, Esa (2009): *Media vallan verkoissa*. Tampere: Journalismin tutkimusyksikkö, tiedotusopin laitos, Tampereen yliopisto.
- Kunelius, Risto (2003): *Viestinnän vallassa. Johdatus joukkoviestinnän kysymyksiin*. 5. uudistettu painos. Helsinki: WSOY.
- Kunelius, Risto (1998): Modernin myyntitykit. Teoksessa Kivikuru, Ullamaija & Kunelius, Risto (toim.) *Viestinnän jäljillä. Näkökulmia uuden ajan ilmiöön*. Painos 1.-2. Helsinki: WSOY, 207–229.
- Kuparinen, Susanna (2013): *Monologisuudesta moniäänisyyteen. Journalistinen dokumenttiteatteri yhden totuuden maassa*. Opinnäytetyö. Teatterikorkeakoulu: Ohjaajan koulutusohjelma.
- Kuutti, Heikki (2006): *Uusi mediasanasto*. Jyväskylä: Atena.
- Kuutti, Heikki (2001): *Tutkittu juttu: Johdatus tutkivaan journalismiin*. Jyväskylä: Atena.
- Leikola, Markus (2012): Totuus vai tehtävä. *Teatteri, Tanssi + Sirkus* 2012:6, 28–31

- Långbacka, Ralf (1977): 1971–72. Teoksessa von Bagh, Peter & Milonoff, Pekka (toim.) *Teatterikirja* Helsinki: Love kustannus, 25–44.
- Långbacka, Ralf (1977): 1972–73. Teoksessa von Bagh, Peter & Milonoff, Pekka (toim.) *Teatterikirja* Helsinki: Love kustannus, 45–61.
- Långbacka, Ralf (1977): Ralf Långbacka. Teoksessa von Bagh, Peter & Milonoff, Pekka (toim.) *Teatterikirja* Helsinki: Love kustannus, 179–233.
- Långbacka, Ralf (2011): *Taiteellista teatteria etsimässä*. Käsikirjoituksesta suomentanut Hannimari Heino. Helsinki: Siltala.
- Lähde, Ville (2013): Totuuden perässä hiihto. *Teatteri, Tanssi + Sirkus* 2013:1, 32–33
- Malzacher, Florian (2010): The Scripted Realities of Rimini Protokoll. Teoksessa Martin, Carol (toim.) *Dramaturgy of the Real on the world stage*. Basingstoke: Palgrave Macmillan, 80–87.
- Martin, Carol (2010): Introduction: Dramaturgy of the Real. Teoksessa Carol, Martin (Ed.) *Dramaturgy of the Real on the world stage*. Basingstoke: Palgrave Macmillan, 1–14
- Martin, Carol (2010): Bodies of Evidence. Teoksessa Carol, Martin (Ed.) *Dramaturgy of the Real on the world stage*. Basingstoke: Palgrave Macmillan, 17–26.
- Martin, Carol (2009): Living Simulations: The Use of Media in Documentary in the UK, Lebanon and Israel. Teoksessa Forsyth, Alison & Megson, Chris (Ed.) *Get real. Documentary theatre past and present*. England, Hampshire: Palgrave Macmillan, 74–90.
- Maukola, Riina (2011): *Elämää suuremmat sankarittaret. Suomalaisen teatterin elämäkerralliset taiteilijahahmot vuosina 2000–2010*. Väitöskirja. University of Helsinki: Faculty of arts. Helsinki: Unigrafia.
- Möra, Tuomo (1998): Johdanto: Murros? Murros! Teoksessa Kantola, Anu & Möra, Tuomo (toim.) *Journalismia!Journalismia?* Jyväskylä ja Porvoo: PS-viestintä Oy ja WSOY, 13–17.
- Nerman, Bengt (1973): *Massmedieretorik*. Stockholm. s.15, 19-20.
- Niemi, Irmeli (1975): *Nykyteatterin juuret. Teorioita, tavoitteita, saavutuksia 1900-luvun eurooppalaisesta teatterista*. Tammi, Helsinki.
- Nikander, Pirjo (2010): Laadullisen aineiston litterointi, kääntäminen ja validiteetti. Teoksessa Ruusu vuori, Johanna & Nikander, Pirjo & Hyvärinen, Matti (toim.): *Haastattelun analyysi*. Tampere: Vastapaino, 432–445.

- Numminen, Katariina (2011): Johdanto. Teoksessa Ruuskanen, Annukka (toim.) *Nykyteatterikirja – 2000-luvun uusi skene*. Helsinki: Like, 9–20.
- Numminen, Katariina (2011): Tekstin ja esityksen suhde nykyteatterissa. Teoksessa Ruuskanen, Annukka (toim.) *Nykyteatterikirja – 2000-luvun uusi skene*. Helsinki: Like, 22–39.
- Nylund, Mats (2009): Lohkaisujen politiikkaa. Haastattelusta televisiouutiseen. Teoksessa Väliverronen, Esa (toim.) *Journalismi murroksessa*. Helsinki: Gaudeamus Helsinki University Press, 248–261.
- Paget, Derek (1990): *True Stories? Documentary Drama on Radio, Screen and Stage*. Manchester: Manchester University Press.
- Paget, Derek (2009): The 'Broken Tradition' of Documentary Theatre and Its Continued Powers of Endurance. Teoksessa Forsyth, Alison & Megson, Chris (Ed.) *Get Real. Documentary theatre past and present*. England, Hampshire: Palgrave Macmillan, 224–238.
- Pantti, Mervi (2009): Tunteellisempaa journalismia. Teoksessa Väliverronen, Esa (toim.) *Journalismi murroksessa*. Helsinki: Gaudeamus. s. 193–206.
- Reinelt, Janelle (2010): Towards a Poetics of Theatre and Public Events: In the Case of Stephen Lawrence. Teoksessa Martin, Carol (Ed.) *Dramaturgy of the real on the world stage*. England, Basingstoke: Palgrave Macmillan, Basingstoke, 27–44.
- Reinelt, Janelle (2009): The Promise of Documentary. Teoksessa Forsyth, Alison & Megson, Chris (Ed.) *Get Real. Documentary theatre past and present*. England, Hampshire: Palgrave Macmillan, 6–23.
- Ruuskanen, Annukka (2011): Lukijalle. Teoksessa Ruuskanen, Annukka (toim.) *Nykyteatterikirja: 2000-luvun alun uusi skene*. Helsinki: Like, 7–8.
- Ruusuvuori, Johanna (2010): Litteroijan muistilista. Teoksessa Ruusuvuori, Johanna & Nikander, Pirjo & Hyvärinen, Matti (toim.) *Haastattelun analyysi*. Tampere: Vastapaino, 424–431.
- Sarkola, Milja (2011): Dialoginen toiminta harjoittelussa ja esittämisessä. Teoksessa Ruuskanen, Annukka (toim.) *Nykyteatterikirja – 2000-luvun uusi skene*. Helsinki: Like, 156–165.
- Sauri, Tuomo (2010): Televisio. Teoksessa Tuomo Sauri & Raili Kohvakka (toim.) *Joukkoviestimet 2009*. Helsinki: Tilastokeskus, 53–59.
- Schechner, Richard (2002): *Performance Studies*. London: Routledge.
- Scholes, Robert (1980): Language, Narrative and Anti-Narrative. *Critical Inquiry* 7, 204–212.

- Silde, Marja & Säkö, Maria (2011): Nykyteatterin tapahtumapaikat. Teoksessa Ruuskanen, Annukka (toim.) *Nykyteatterikirja – 2000-luvun uusi skene*. Helsinki: Like, 231–244.
- Soans, Robin (2008): Robin Soans. Teoksessa Hammond, Will & Steward, Dan (edit.) *Verbatim verbatim. Contemporary Documentary Theatre*. London: Oberon books, 15–44.
- Sowinska, Agnieszka (2010): Reality From the Bottom Up: Documentary Theatre in Poland. Translated by Benjamin Paloff. Teoksessa Martin, Carol (toim.) *Dramaturgy of the real on the world stage*. Hampshire, Englanti: Palgrave Macmillan, Basingstoke, 72–79.
- States, Bert O. (1985): *Great Reckonings in the Little Rooms. On the Phenomenology of Theater*. University of California Press, Berkeley, USA
- States, Bert O. (1993): *Dreaming and Storytelling*. Cornell University Press. USA
- States, Bert O. (1994): *The Pleasure of the Play*. Cornell University Press. USA
- Sunstein, Cass (2007): *Republic.com 2.0* New Jersey: Princeton University Press.
- Säkö, Maria (2012): Irti mitättömästä kielestä. *Teatteri & Tanssi* 2012:5, 16–17
- Säkö, Maria (2013): Uusi ensemble muotoutuu -kirkasta yhdessä ajattelemista 2007–2011. Ollikainen, Anneli ja Tanskanen, Katri (toim.) *KOM-kirja*. Like, Helsinki, 475–526.
- Tuomi, Jouni & Sarajärvi, Anneli (2009): *Laadullinen tutkimus ja sisällönanalyysi*. Helsinki: Tammi.
- Ubersfeld, Anne (1996): *Les Termes clés de l'analyse du théâtre*. Paris: Seuil.
- Vehkoo, Johanna (2011): *Painokoneet seis! Kertomuksia uuden journalismin ajasta*. Helsinki: Teos.
- Väliverronen, Esa (2009): Journalismi kriisissä? Teoksessa Väliverronen, Esa (toim.) *Journalismi murroksessa*. Helsinki: Gaudeamus, 13–31.
- Väliverronen, Jari (2011): Kansalaisuus liikkeessä. Teoksessa Kantola, Anu (toim.) *Hetken hallitsijat. Julkinen elämä notkeassa yhteiskunnassa*. Helsinki: Gaudeamus Helsinki University Press, 142–163.
- Väliverronen, Jari & Kunelius, Risto (2009): Poliitiikan journalismi medioitumisen aikakaudella. Teoksessa Väliverronen, Esa (toim.) *Journalismi murroksessa..* Helsinki: Gaudeamus. s. 225–247.

Wilkerson, Isabel (2007): *Playing Fair with Subjects*. Teoksessa Kramer, Mark & Call, Wendy (Ed.) *Telling True Stories: a nonfiction writers' guide from the Nieman Foundation at Harvard University*. New York: Plume, 172–176.

Wyatt, Wendy (2007): *Critical Conversations. A Theory of Press Criticism*. Cresskill: Hampton Press.

Elektroniset:

Anderson, Michael & Wilkinson, Linden (2007): A Resurgence of Verbatim Theatre. Authenticity, Empathy and Transformation. *Australasian Drama Studies* 50, 153-169.
http://lion.chadwyck.co.uk/searchFulltext.do?id=R03934232&divLevel=0&area=abell&forward=critref_ft [Viitattu 21.4.2014]

Haavisto, Ilkka, Kiljunen, Pentti & Nyberg, Martti (2007): Satavuotias kuntotestissä. EVAn kansallinen arvo- ja asennetutkimus 2007.
http://www.eva.fi/wp-content/uploads/files/1783_satavuotias_kuntotestissa.pdf [Viitattu 16.1.2014]

Haapanen, Irmeli (2007): Taiteellisen teatterin puolestapuhuja. *Turun Sanomat* 4.3.2007.
<http://www.ts.fi/kulttuuri/1074184626/Taiteellisen+teatterin+puolestapuhuja> [Viitattu 28.2.2014]

Heikkilä, Heikki (2001): *Ohut ja vankka journalismi. Kansalaisuus suomalaisen uutisjournalismin käytännöissä 1990-luvulla*. Väitöskirja. Mediatutkimuksia 1. Tampereen yliopisto, Tiedotusopin laitos. Tampere: Tampere University Press.
<https://tampub.uta.fi/bitstream/handle/10024/67131/951-44-5173-2.pdf?sequence=1> [Viitattu 2.2.2015]

Helavuori, Hanna (2014): Merkintöjä Hanna Helavuoren työpäiväkirjasta. TINFO-tiedote 1/9.1.2014. Teatterin tiedotuskeskus.
http://www.tinfo.fi/site/?lan=1&mode=tiedotteet&laji=1&tiedote_id=331#hanna [Viitattu 28.2.2014]

Helsingin Sanomat (9.3.2014): Viirus valittiin vuoden teatteriksi.
<http://www.hs.fi/kulttuuri/a1394334942013> [Viitattu 14.3.2014]

Hänninen, Kari (2014): Tutkimus: Suomi luottaa presidenttiin ja mediaan. *Kauppalehti* 7.1.2014.
<http://www.kauppalehti.fi/etusivu/tutkimus+suomi+luottaa+presidenttiin+ja+mediaan/201401595023> [Viitattu 15.1.2014]

Jokela-adressi (2007): *Median toiminta Jokelan ammuskeluvälikohtauksen käsittelyssä*. Julkaistu 11.11.2007 klo 21.00
www.jokela-adressi.fi [Viitattu 10.3.2014]

Julkisen sanan neuvosto (2014): Journalistin ohjeet.
http://www.jsn.fi/journalistin_ohjeet/ [Viitattu 15.2.2014]

- Jyrkiäinen, Jyrki (2008): Journalistit muuttuvassa mediassa. *Julkaisuja/ Sarja B50/2008* Tampereen yliopisto: Journalismin tutkimusyksikkö, Tiedotusopin laitos.
<http://tampub.uta.fi/bitstream/handle/10024/65349/978-951-44-7385-2.pdf?sequence=1>
[Viitattu 18.3.2014]
- Järvi, Antti (*Ylioppilaslehti* 17.4.2009): Ensin räjäytetään kaupunginteatteri.
<http://ylioppilaslehti.fi/2009/04/ensin-rajaytetaan-kaupunginteatteri/> [Viitattu 28.2.2014]
- Kajaanin harrastajateatteri (2013): Oikeusjuttu.
<http://www.kajaaninharrastajateatteri.fi/> [Viitattu 3.8.2014]
- Koljonen, Kari (2013): *Kriisi journalismissa. Kansakunnan katastrofit ja muuttuva professio*. Akateeminen väitöskirja. Tampereen yliopiston viestinnän, median ja teatterin yksikkö. Tampere: Tampereen University Press.
<http://tampub.uta.fi/bitstream/handle/10024/68196/978-951-44-9187-0.pdf?sequence=1>
[Viitattu 19.4.2014]
- Leinonen, Veikko & Peppanen, Toivo (2014): Katsaus Oikeusjutun vuoteen. Oikeusjutun Ö-mappi. Kajaanin seminaari.
<http://kajaaninseminaari.blogspot.fi/> [Viitattu 3.9.2014]
- Mervaala, Erkki (2013): Dokumenttiteatteri tulkitsee vaikeita asioita. Hanna Suutelan haastattelu. Opiskelijablogi 20.11.2013, Tampereen yliopisto.
<http://opiskelijablogi.uta.fi/?p=1325> [Viitattu 22.11.2013]
- Mervaala, Erkki (2013): Dokumenttiteatteri tulkitsee vaikeita asioita. Tuomo Pietiläisen haastattelu. Opiskelijablogi 20.11.2013, Tampereen yliopisto.
<http://opiskelijablogi.uta.fi/?p=1325> [Viitattu 22.11.2013]
- Nikunen, Kaarina (2011): *Enemmän vähemmällä. Laman ja teknologisen murroksen vaikutukset suomalaisissa toimituksissa 2009–2010*. Journalismin tutkimusyksikkö. Tampereen yliopisto.
http://tampub.uta.fi/bitstream/handle/10024/65750/enemman_vahemmalla_2011.pdf?sequence=1 [Viitattu 26.5.2014]
- Opetus- ja kulttuuriministeriö (2013): Museoiden, teattereiden ja orkestereiden valtionosuusjärjestelmän kehittäminen. Julkaisu 8.11.2013.
<http://www.minedu.fi/OPM/Julkaisut/2013/MuTeOrValtionosuusKehittaminen.html?lang=fi> [Viitattu 28.2.2014]
- Pietiläinen, Tuomo (2012): Dokumenttiteatteri valvomaan päättäjiä. *Helsingin Sanomat* 11.12.2012.
<http://www.hs.fi/kulttuuri/a1355149476995> [Viitattu 14.11.2013]
- TNS. TNS Metrix -palvelu (44/2014): Suomen web-sivustojen viikkoluvut.
<http://tnsmetrix.tns-gallup.fi/public/> [Viitattu 8.11.2014]
- Turun Sanomat* (22.12.2013): Thalian voitto, talouden tappio.
<http://www.ts.fi/mielipiteet/paakirjoitukset/576215/Thalian+voitto+talouden+tappio>
[Viitattu 28.2.2014]

- Rissanen, Riitta (2006): Fenomenografia. Luku 5.1. kokonaisuudesta Anita Saaranen-Kauppinen & Anna Puusniekka. 2006. KvaliMOTV - Menetelmäopetuksen tietovaranto. Tampere: Yhteiskuntatieteellinen tietovarasto.
http://www.fsd.uta.fi/menetelmaopetus/kvali/L5_1.html [Viitattu 10.1.2014]
- Teatteri- ja mediatyöntekijöiden liitto (2014): Teatteripäivät 9.–10.3.2014
<http://www.teme.fi/teatteripaivat.html#Ux4ILM58pOY> [Viitattu 10.3.2014]
- Teatterin tiedotuskeskus (2013): Teatteritilastot 2013
http://www.tinfo.fi/dokumentit/teatteritilastot_2013_web_2908141513.pdf [Viitattu 6.8.2014]
- Tutkivan journalismin yhdistys (24.5.2013): 2012: Lumilapiopalkinnot Eduskunta II -näytelmälle ja Talvivaara-jutuille.
<http://www.tutkiva.fi/content/2012-lumilapiopalkinnot-eduskunta-ii-n%C3%A4ytelm%C3%A4lle-ja-talvivaara-jutuille> [Viitattu 15.1.2014]
- Zareff, Janne (2013): Journalistista fiktiota. *Journalisti* 2013:8
<http://www.journalistiliitto.fi/journalisti/lehti/2013/08/kolumnit/journalistista-fiktiota2/> [Viitattu 14.11.2013]
- Ylönen, Matti (2014): Hanskan & Kuparisen dokumenttiteatteri pönkitti vallan rakenteita. Näkökulma. Fifi.fi 5.5.2014
<http://fifi.voima.fi/artikkeli/2014/toukokuu/nakokulma-kuparisen-hanskan-dokumenttiteatteri-ponkitti-vallan-rakenteita> [Viitattu 7.5.2014]

Henkilölähteet:

- Andersson, Mattias & Kassius, Ulla (10.3.2014): Keynote-puheenvuoro. Teatteripäivät 9.–10.3.2014 Kansallisteatteri, Helsinki
- Huhtala, Annika (18.11.2014): *Aurora Helsinki* -katsojatilastot. Sähköposti. Hallinnollinen assistentti, Viirus-teatteri, Helsinki
- Hyvärinen, Mia (21.5.2014): Kansallisteatterin näytelmien katsojatilastot. Puhelinhaastattelu. Tiedotuspäällikkö, Kansallisteatteri, Helsinki
- Leskinen, Esa (6.4.2014): Puhe omasta työstä dokumentaarisen ja yhteiskunnallisen teatterintekijänä. Voima-toimitus, Helsinki
- Rautavuoma, Saara (20.5.2014): *Radikaaleinta on arki* -katsojatilastot. Sähköposti. Toiminnanjohtaja, Teatteri 2.0, Tampere
- Roisko, Hanna (22.5.2014): *Eduskunta*-näytelmien katsojatilastot. Sähköposti. Tuottaja, Ryhmäteatteri, Helsinki

LIITE: Teemahaastattelurunko

PERUSTIEDOT ALKUUN

- Nimi, koulutus ja titteli

1) INNOSTUS, MOTIIVI, INSPIRAATIO

- Kertoisitko/kertoisitko, millaisia näytelmiä olette/olet tehnyt aiemmin ja mistä tuli kipinä dokumentaarisempaan teatteriin?
- Onko jonkun toisen teatterintekijän työ tai muun työ vaikuttanut omaanne ja innostanut tähän suuntaan? (Esikuvat?)
- Mistä saitte idean näytelmään?
- Mikä teitä motivoi käsittelemään tätä aihetta? (Millaista julkinen keskustelu tästä aiheesta on ollut?)
- Millaisia toiveita teillä oli näytelmän vastaanotolle? / Mitä toivoitte saavuttavanne?

2) DOKUMENTTINÄYTELMÄN / NÄYTELMIEN TEKEMINEN

- Miten aloitte lähestyä ja tutkia aihetta?
- Millä perusteilla rajasitte aihetta?
- Aiheesta olisi voinut kirjoittaa perinteisen draamanäytelmän. Oliko teille alusta asti selvää, että nyt käytetään toisenlaista tekotapaa?
- Miten päädyitte tuomaan näyttämölle faktaa, autenttista materiaalia haastatteluista ja tilastoista?
- Millaisin käsittein te määrittelsitte tai kuvaisitte näytelmäännne? (Mitä tyyliä tai teatterikäsitystä se edustaa?)
- Oliko haastatteluja ja dokumentteja helppo saada? (Yritettiinkö työtänne vaikeuttaa tai estää?)
- Oliko teillä taustatoimittajia? (Millainen työryhmänne oli?)
- Millaisesta näkökulmasta tai lähtöajatuksesta aloitte rajata aihetta ja materiaalia?
- Millaisia sääntöjä teillä oli materiaalin, dokumenttien käsittelyyn?
- Millaisena näette oman roolinne suhteessa hallussa olevaan tietoon, dokumentteihin ja taustatutkimuksiin? / Mitä koette tekevänne tiedolla? Mikä on roolinne tiedon ja yleisön välillä? (journalisti? opettaja? syyttäjä? jne.)
- Miten ajattelitte, että tästä aiheesta saa katsojia vetävän näytelmän?
- Miten suhtauduitte faktan, fiktion ja tulkinnan esiintuomiseen?
- Millaisella ajatuksella suhtauduitte lähteisiin?
- Kenen tai keiden äänet näytelmässä kuuluvat? Miksi juuri nämä?
- Kerroitteko haastatelluille, että kommentteja saatetaan käyttää näytelmän aineksena?

- Milloin haastateltu voidaan esittää omalla nimellä ja milloin peitenimellä?
- Miten näytelmän tekeminen oli taloudellisesti mahdollista?
- Jouduitteko käymään jonkin ylemmän tahon kanssa neuvotteluja siitä, miten aihetta ja dokumentteja käsitellään ja tuodaan näyttämölle?
- Millaisia vaikeuksia tai rajoitteita teillä oli esityksen tekemisessä?

3) DOKUMENTTITEATTERIN OLEMUS JA TEHTÄVÄ

- Oletteko kohdanneet eettisiä ongelmia näytelmiä tehdessä? Jos, niin miten ne ratkaistiin?
- Millaiset eettiset säännöt teitä ohjaa työssänne? (Mistä dokumenttiteatterintekijöinä teillä on vastuu?)
- Tunnetteko Julkisen sanan neuvoston ohjeet?
- Pitääkö teidän miettiä toista osapuolta / eri osapuolia?
- Joudutteko työssänne miettimään sitä, mikä kansaa kiinnostaisi, eli eräänlaista ”asiakaslähtöisyyttä”?
- Pitäisikö dokumenttiteatterin tekijän tuoda julki myös oma poliittinen kantansa ja arvomaailmansa?
- Millaisena näette teatterin yhteiskunnallisen tehtävän tai tehtävät? (Onko teatterin tehtävä käsitellä yhteiskunnallisesti merkittäviä aiheita?)
- Mikä voisi olla dokumenttiteatterin tehtävä?
- Milloin dokumenttiteatteri mokaa? (Mikä ei ole hyvää dokumenttiteatteria?)
- Millaiset kerronnan keinot toimivat dokumenttiteatterissa?
- Vaatiiko dokumenttiteatteri yleisöltä nyt uudenlaista lukutaitoa tai asennetta teatteriin?
- Teatteriakin on syytetty viihteellistymisestä ja pelkästä katsojalukujen käyttämisestä. Onko kritiikissä perää?
- Mitä arvelette, miksi dokumenttiteatteri on nyt suosittua?
- Onko teatterilla valtaa muuttaa asioita tai vaikuttaa johonkin todelliseen ilmiöön tai ongelmaan?
- Kertokaa suomalaisen teatterin tämän päivän sananvapaudesta ja taiteellisen tulkinnan vapaudesta?
- Millaisia ihanteita teillä on teatteritaiteesta? (Millaista on ”laatuteatteri”?)

4) SUHDE MEDIAAN JA JOURNALISMIIN

- Miten media on vaikuttanut työhönne?
- Onko tämän näytelmän tekeminen opettanut teille jotain suomalaisesta mediasta?
- Millaisia yhtäläisyyksiä näette teatterilla ja journalismilla?
- Millaisia yhteistyömahdollisuuksia näette teatterilla ja journalismilla?

5) NYKYHETKI JA TULEVAISUUS

- Mikä teitä teatterintekijöinä nyt kiinnostaa?
- Luuletteko, että dokumenttiteatterin genre on tullut Suomenkin teattereihin jäädäkseen?
- Mitä toivotte dokumenttiteatterin tekijöiltä tai teatterilta tulevaisuutta ajatellen?
- Mitä suomalaisesta dokumenttiteatterista vielä puuttuu? / Mihin suuntaan luulette sen kehittyvän?

Kiitos. Varautukaa siihen, että otan vielä yhteyttä ja tarkennan jotain.